

Les Indes Galantes

IL A ÉTÉ TIRÉ

Vingt-cinq exemplaires réservés sur papier de Hollande Van Gelder.

47437

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

(1683-1764)

OEUVRES COMPLÈTES

Publiées sous la Direction de C. SAINT-SAËNS

TOME VII

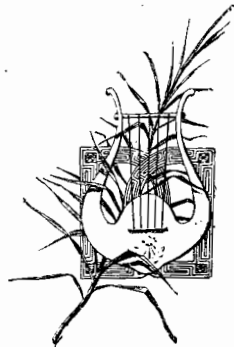
Les Indes Galantes

BALLET HÉROÏQUE EN TROIS ENTRÉES ET UN PROLOGUE

AVEC UNE NOUVELLE ENTRÉE

PAROLES DE FUZELIER

Édition révisée par PAUL DUKAS



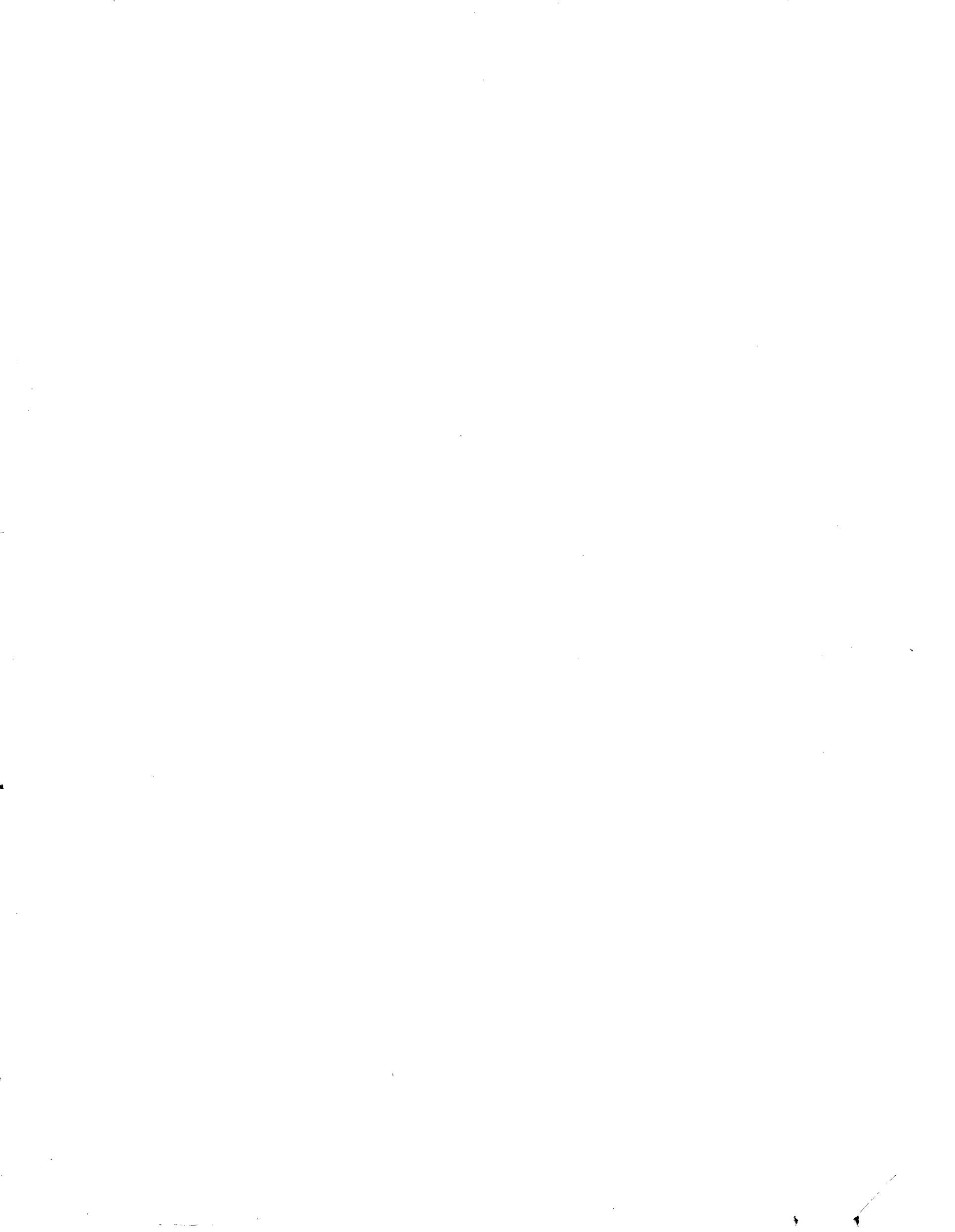
PARIS

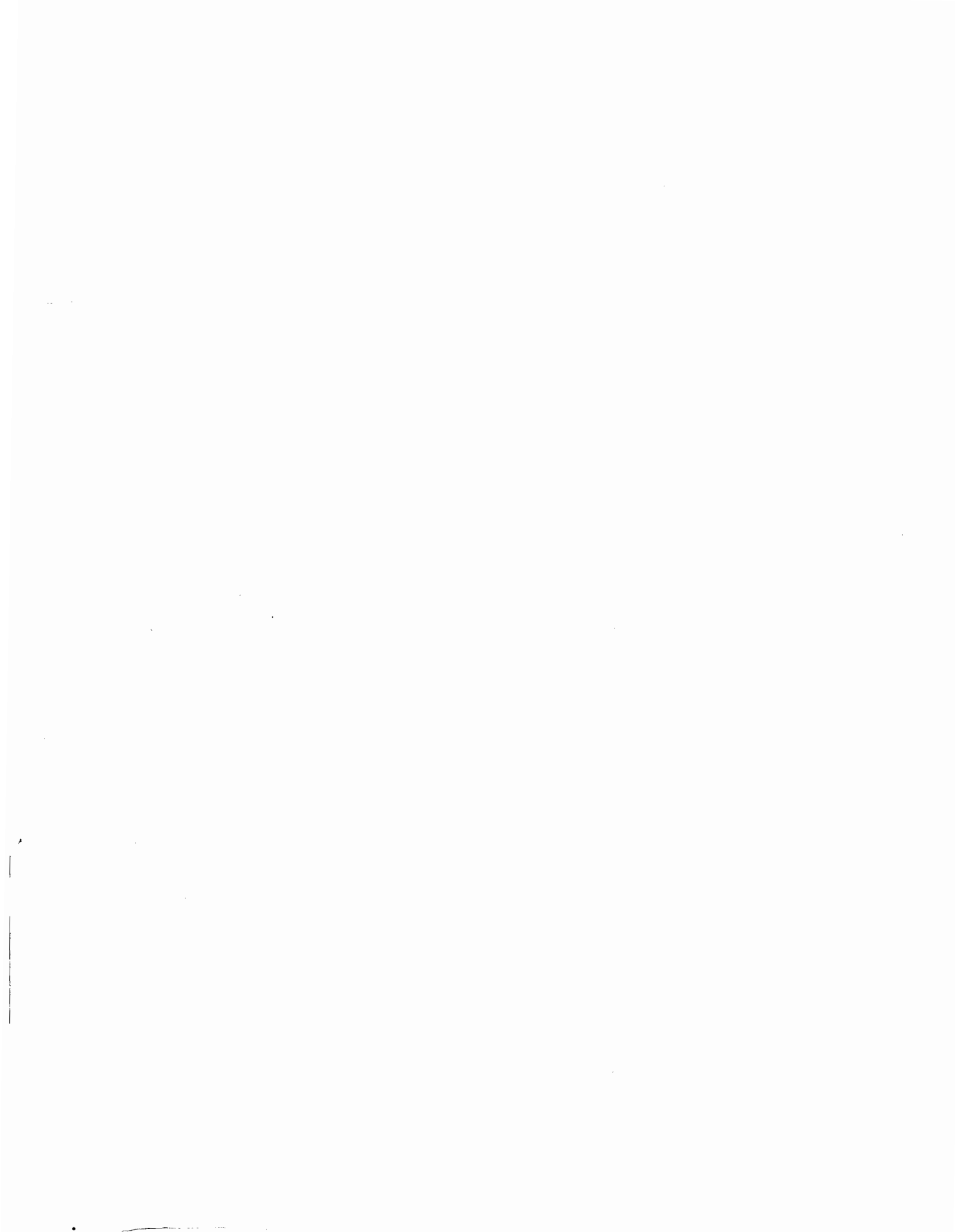
A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

4, PLACE DE LA MADELEINE, 4

1902

*Propriété pour tous pays. — Déposé selon les traités internationaux
Droits de représentation, de traduction et d'exécution réservés.*







A. B. Fayet. Sculp.

On voit dans ce Portrait le célèbre Rameau

Fils cheri d'Apollon, Rival de l'Italie

Et qui par un chemin nouveau

A seu nous découvrir les Loix de l'Harmonie

à Paris chez Regnaud rue du Hasard la 3^e Porte cochere

M. d. III, 50.

LES INDES GALANTES

B A L E T ,

REDUIT A QUATRE GRANDS CONCERTS:

Avec une nouvelle Entrée complete.

Par Monsieur RAMEAU.

Le Prix en blanc ~~est~~ 15 livres.



SE VEND A PARIS,

Chez { M. BOIVIN, rue Saint Honoré, à la Regle-d'Or,
M. LECLAIR, rue du Roule, à la Croix - d'Or.
L'AUTEUR, rue des Bons - Enfants, à l'Hôtel d'Effiat.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.





AVANT-PROPOS

LE septième volume des Œuvres complètes de Jean-Philippe Rameau contient *les Indes galantes*. C'est le deuxième ouvrage de la série des opéras, ou, mieux encore, c'est le premier des opéras-ballets, variété de l'opéra, forme d'art aujourd'hui disparue, genre spécial où s'est illustré le célèbre compositeur dijonnais. Malgré son vif succès à l'origine et par la suite, malgré le grand renom de son auteur, la pièce demeura, pour ainsi dire, inédite, en ce sens qu'on se contenta de publier, pour clavecin, un arrangement en « quatre concerts », où divers morceaux, pris çà et là, étaient rapprochés sans souci de l'ordre des scènes ou même des entrées, et avec suppression complète de tous les récits. Ce bizarre amalgame ne pouvait donner qu'une vague idée de la partition, puisqu'il laissait volontairement dans l'ombre tout le côté dramatique et instrumental.

Les archives de l'Opéra et la Bibliothèque nationale, en mettant à notre disposition les richesses de leurs documents, ont permis de réparer cette négligence et de rétablir l'intégrité primitive du monument. Mais l'état dans lequel ces documents nous ont été transmis devenait lui-même une cause d'embarras et d'erreurs. En effet, les partitions et parties d'orchestre ayant servi aux représentations portent la trace des changements qu'elles ont subis au cours de nombreuses reprises. La tâche était donc parfois malaisée, quand il s'agissait de retrouver la pensée initiale du musicien, trop souvent défigurée par des interpolations successives, des fantaisies de chanteurs et des négligences de copistes.

Pour triompher de ces difficultés, nous avons eu la bonne fortune d'obtenir le concours précieux de M. Paul Dukas qui a déjà brillamment marqué sa place

parmi les jeunes compositeurs de l'école française, et qui est aussi un fin lettré, un érudit connaisseur de la musique ancienne, un respectueux interprète des maîtres du passé. Sous la haute direction de M. Camille Saint-Saëns, il a débrouillé, avec une sagacité rare, l'écheveau compliqué des versions multiples, et restitué le texte original, celui qui fut offert sans nul doute aux spectateurs de la première représentation. Toutes les modifications apportées depuis par l'auteur à son œuvre ont pris place dans l'Appendice et les Suppléments ; elles forment à elles seules un long chapitre du présent livre, car le sujet de la troisième Entrée, *les Fleurs*, par exemple, fut complètement transformé et donna lieu presque à la moitié d'une partition nouvelle.

L'histoire de la pièce et de ses représentations, avec tous les détails inédits qu'elle comporte, a été racontée, dans le Commentaire bibliographique, par le savant archiviste de l'Opéra, M. Charles Malherbe, qui a recherché en outre les origines de l'opéra-ballet, et rappelé ce qu'étaient la danse et les danseurs au temps de Rameau et avant lui.

Trois reproductions ajoutent un intérêt spécial à l'importance du présent volume : un curieux portrait de Rameau, gravé par J.-B. Fayet et aimablement communiqué par M. Albéric Magnard ; le fac-similé du titre de l'édition ancienne où *les Indes galantes* sont présentées sous la forme de « concerts » ; enfin le modèle du costume porté, lors de certaine reprise des *Incas*, par M^{lle} Dubois dans le rôle d'une sauvagesse ou Indienne de l'Amérique, spécimen original de l'accoutrement bizarre des acteurs au XVIII^e siècle, croquis propre à faire sourire aujourd'hui les artistes qui s'appliquent à restituer si exactement les costumes d'une époque et d'un pays.

Par sa double valeur, musicale et historique, par l'abondance des mélodies, la variété des danses et la recherche même d'un certain coloris instrumental, *les Indes galantes* méritaient d'être remises au jour ; elles fourniront au lecteur une occasion nouvelle d'admirer le génie du vieux maître français.

LES ÉDITEURS.



COMMENTAIRE BIBLIOGRAPHIQUE

L'ENCYCLOPÉDIE de Diderot et d'Alembert définit ainsi le *ballet* : « Danse figurée, exécutée par plusieurs personnes qui représentent par leurs pas et leurs gestes une action naturelle ou merveilleuse, au son des instruments ou de la voix. » Cette définition a le tort de passer sous silence les deux acceptions différentes d'un même mot qui s'emploie, encore aujourd'hui, pour désigner le tout et la partie. On appelle en effet de ce nom : 1° Une pièce sérieuse ou gaie, allégorique ou réelle, dont les diverses péripéties sont traduites aux yeux des spectateurs par la danse et la pantomime, à l'exclusion de tout langage parlé; 2° Une suite plus ou moins longue d'exercices chorégraphiques, introduits dans un opéra, se rattachant à l'action principale par un lien assez mince et pouvant disparaître au besoin, sans nuire au sens général de l'ouvrage, mais formant un intermède gracieux qui contraste avec les scènes dramatiques et repose l'attention des auditeurs.

Ce double sens existait déjà dans le passé. Par exemple, *les Indes galantes* sont dénommées : *Ballet* héroïque, et la dernière Entrée de cette œuvre se termine par le *Ballet* des Fleurs. C'est donc à la fois un spectacle et une partie du spectacle. Toutefois, dans ce dernier cas, il faut compter avec deux autres termes synonymes : *Fête* et *Divertissement*, dont l'emploi est presque aussi fréquent. Les livrets anciens abondent, par exemple, en formules de ce genre : « L'Entrée finit par un *Ballet* général de guerriers français et sauvages. » — « Les Génies de la Danse forment un *Ballet* varié. » — « Les Génies s'unissent aux Planètes et aux Astres pour former le *Divertissement*. » — « Un Prélude annonce la *Fête* du Soleil », etc. Une telle distinction n'avait déjà pas échappé au savant Sulzer, dont la curieuse *Théorie générale des Beaux-Arts* contient la note suivante : « Le *ballet* est une action intéressante imitée par la danse, ou c'est une danse figurée qui représente allégoriquement une action. Le poète épique raconte l'enlèvement d'Hélène. Dans le drame cet enlèvement est imité avec tous ses incidents et tous les discours qui l'ont accompagné. Le *ballet* n'emploie que des attitudes, des gestes et des mouvements, pour caractériser cette action et pour exprimer les diverses actions qu'elle suppose. On donne à la vérité assez communément le nom de *ballet* à toute danse figurée qui s'exécute sur le théâtre; mais on doit plutôt s'en rapporter à Noverre, qui a vu son art d'un œil philosophique. Tout *ballet*, dit-il, dans ses *Lettres sur la danse*, qui ne me tracera pas avec netteté et sans embarras l'action qu'il représente, dont je ne pourrai deviner l'intrigue, tout *ballet* dont je ne sentirai pas le plan et qui ne m'offrira pas une exposition, un nœud, un dénouement, ne sera plus qu'un simple *divertissement* de danse. »

Ce « divertissement », que Cahusac appelait *danse simple* par opposition à la *danse composée* ou ballet d'action, s'est maintenu de nos jours avec la seule différence des costumes qui ont

perdu leur volumineuse ampleur, et des pas qui ont cessé de tourner dans le cercle traditionnel du menuet, du rigaudon, de la chaconne, du passepied, du tambourin, etc. Mais pour le ballet proprement dit, celui qui forme tout le spectacle et comporte une action suivie, l'aspect général a été complètement modifié par l'introduction d'un élément nouveau : la pantomime. Dans nos troupes chorégraphiques, le nombre des danseuses dépasse celui des danseurs; c'est le contraire qui avait lieu autrefois. Or, si les femmes dansaient à visage découvert, les hommes portaient toujours le masque; et il en fut ainsi non seulement sous Louis XIV, mais encore pendant toute la première moitié du xviii^e siècle. La mimique ne pouvait donc exister qu'à l'état rudimentaire. La moitié des interprètes devait se borner à l'usage des mains et des pieds, c'est-à-dire faire simplement des gestes et des pas. Mais leur figure factice, impassible et froide, interdisait tout jeu de physionomie; l'immobilité de la bouche et des yeux rendait moins intelligible encore tout langage muet, en supprimant cet appoint précieux que lui fournissent d'ordinaire le charme du sourire et l'éclat du regard.

Pour cette raison, le ballet tel que nous le voyons aujourd'hui, mélange de danse et de pantomime, n'existait pas et ne pouvait pas exister. Il lui fallait, pour être compris, le secours du chant; c'est ainsi qu'il s'appelait *opéra-ballet*, car il empruntait à l'opéra ses moyens d'expression et ses formes les plus caractéristiques : les chœurs, les airs et les récits. Au premier abord le choix seul des sujets semble les distinguer entre eux. Ce sont, pour ainsi dire, deux branches d'un même arbre, portant des fruits quelque peu différents, mais greffés sur un tronc commun. L'examen en paraît digne d'intérêt. Pour *Hippolyte et Aricie*, premier opéra de Rameau, j'ai rappelé avec quelque détail l'origine et les développements de la tragédie lyrique, jusqu'au temps de Lulli. Pour *les Indes galantes*, premier ballet de Rameau, il convient de montrer également où et quand ce genre a pris naissance, quel caractère il a revêtu et quelle importance il a gardée en France pendant une période d'environ deux cents ans.

I

LES ORIGINES DE L'OPÉRA-BALLET

Parmi toutes les formes d'art, la danse est peut-être avec le chant la plus ancienne et la plus universelle. Avant d'élever ses pensées et de donner à ses mots le nombre et la mesure, origine de la poésie; avant d'ériger sa hutte avec un souci des proportions, origine de l'architecture; avant de modeler une figurine et d'enluminer l'objet grossier qui lui servait d'arme ou de bijou, origine de la sculpture et de la peinture, l'homme a dû, pour célébrer joyeusement sa victoire, chanter et danser sur la dépouille de la bête fauve qu'il avait abattue ou de l'ennemi qu'il avait terrassé. La danse se retrouve donc, comme une manifestation naturelle de la vie primitive, chez les peuples les plus sauvages et les plus civilisés; elle est de tous les temps et de tous les pays.

Tout d'abord elle eut un caractère sacré, en ce sens qu'elle accompagnait les chants d'actions de grâces, et symbolisait l'hommage rendu par la créature reconnaissante à la divinité bienfaitrice; les Hébreux dansaient devant le Veau d'or, et David devant l'Arche sainte; la fille de Jephthé dansait avec ses compagnes en allant à la rencontre de son père, et, selon quelques auteurs, un emplacement était réservé, dans le temple même de Jérusalem, aux danses qui faisaient partie du culte et commémoraient pour les Israélites certaines dates glorieuses de leur histoire.

Les Perses et les Indiens, qu'ils adorent le Soleil ou Brahma, ont de même attribué la plus

grande part aux danses dans leurs cérémonies religieuses, et, sous le nom de bayadères, leurs prêtresses étaient originellement des danseuses par état; chez les Orientaux, les derviches « tournent » pour la plus grande gloire du Prophète.

En Égypte, dit-on, les prêtres avaient organisé de véritables ballets, où les danseurs, simulant des planètes, évoluaient autour de l'autel représentant l'astre du jour, et traçaient ainsi des figures astronomiques aux dessins plus ou moins compliqués; de même, lors de la consécration du bœuf Apis, leurs danses mettaient en action les exploits, les conquêtes, les bienfaits et le triomphe d'Osiris, spectacle propre à frapper l'imagination du peuple par sa magnificence et sa grandeur.

En Grèce, la danse était mêlée à tous les actes de la vie publique; enfants, adolescents, vieillards, tous se soumettaient à l'entraînement qu'imposait alors l'éducation physique et morale de la cité. On dansait sur la place publique et dans les camps, à l'Aréopage et dans les temples, dans les fêtes civiles et religieuses. Socrate, déjà vieux, prit des leçons d'Aspasie, courtisane et baladine renommée, et, quatre siècles après, Caton, le plus sévère des Romains, ne pensait pas déroger en rapprenant ses danses à l'âge de soixante ans, pour paraître moins gauche dans une cérémonie où il avait à figurer. L'idée que se faisaient de la divinité Pythagore et ses disciples se confondait avec l'harmonie même de l'Univers; aussi ne croyaient-ils pas pouvoir mieux honorer ce principe supérieur que par des danses dont la régularité était à leurs yeux comme « l'image du concert et de l'accord de ses perfections ». Platon, du reste, jugeait de même en conseillant d'entretenir par la danse l'harmonie des mouvements de l'âme et du corps : « Lorsque la raison répète à la mémoire les concerts que cette harmonie a formés, toutes les puissances de l'âme se réveillent; et il se forme une danse juste et mesurée entre tous ces divers mouvements. » Cahusac, qui traduit ce fragment, ajoute avec raison : « Vive, saillante, estimable et dangereuse tout à la fois en Grèce, la Danse y fut un Art qui servit également au plaisir, à la religion, au maintien des forces du corps, au développement de ses grâces, à l'éducation de la jeunesse, à l'amusement des vieillards, à la conservation et à la corruption des mœurs (1). » Destinées à rehausser par leur éclat le culte des dieux, les danses sacrées ne devaient plus se compter, s'il est vrai qu'on en instituât de nouvelles à mesure qu'on élevait des autels à quelque divinité. Les danses profanes n'étaient pas moins nombreuses, et, sans les énumérer toutes, on peut rappeler :

Les *Danses champêtres* ou *rustiques* dont la tradition faisait remonter l'origine au dieu Pan, et qui amenaient dans les bois pour fêter le retour de chaque saison, jeunes gens et jeunes filles, la poitrine enguirlandée de fleurs et la tête ceinte de feuilles de chêne ou de roses, suivant l'époque.

Les *Danses armées* ou *militaires* qui exigeaient l'épée, le javelot et le bouclier, et dont les figures retraçaient l'image de certaines évolutions guerrières, telles la *Memphitique*, attribuée à Minerve, et la *Pyrrhique* à Pyrrhus.

Les *Danses de l'Hymen*, gravées, au dire d'Homère, sur le bouclier d'Achille, rondes joyeuses que menaient, couronnés de fleurs, les adolescents des deux sexes, afin de célébrer le bonheur des époux.

Les *Danses des Funérailles*, solennelles et graves, comme il convenait à leur objet.

Les *Danses des Lapithes*, qui, en l'honneur de quelque victoire, s'exécutaient au son de la flûte, et imposaient une grande dépense de force, car elles prétendaient imiter le combat de ce peuple contre les Centaures.

Les *Danses des Curètes* et des *Corybantes* dont l'éclat et la violence nécessitaient l'accompagnement d'une musique tumultueuse, comme le bruit des armes frappant les boucliers.

1. CAHUSAC. *La Danse ancienne et moderne*, tomes I, page 105, et II, page 76.

Les *Danses des Bouffons* qui se pratiquaient glaive en main, et offraient un caractère à la fois comique et guerrier.

Les *Danses lascives*, où se peignait la volupté, et dont la fantaisie pouvait dégénérer en licence.

Les *Danses bachiques*, dont Bacchus passait pour être l'inventeur, et qui comprenaient trois genres : l'un grave, l'*Emmelie*, l'autre gai, la *Cordace* ; le troisième, mélange des deux autres, la *Cycinnis*.

C'est à Sparte surtout que la danse avait pris une large extension, d'après les règlements sévères de son législateur. Dès l'âge de sept ans, les enfants, armés de grelots, s'exerçaient à des pas rythmés qu'avait tracés Lycurgue, en s'accompagnant de mélodies jouées dans le mode phrygien. La *Gymnopédie* était exécutée par deux chœurs d'hommes et d'enfants qui dansaient nus et couronnés de palmes, en chantant des hymnes à la gloire d'Apollon.

L'*Hormus* était également exécutée par deux troupes, l'une de jeunes gens, l'autre de jeunes filles, dont les groupes s'entremêlaient avec des allures diverses pour représenter l'union de la grâce et de la force. Cahusac décrit même cette danse en disant que « les garçons faisoient doubles ou triples tous les pas que les filles faisoient simples dans le même tems. C'était là toute la magie des mouvemens différens l'un de l'autre, sur le même air. »

La *Danse de l'innocence* se déroulait devant l'autel de Diane, en longues théories de jeunes filles à l'attitude chaste et modeste, aux pas lents et graves,

dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.

L'éclat incomparable avec lequel Hélène portait ce costume naturel, lui valut, selon la Fable, d'être enlevée tour à tour par Thésée et par Pâris. Les vieillards eux-mêmes se plaisaient à des danses particulières en l'honneur de Saturne, et chantaient les louanges des premiers âges : « Y ayant, rapporte Amyot, ès Festes solennelles et publiques, toujours trois danses : celle des vieillards commençant, disoit :

Nous avons été jadis
Jeunes, vaillans et hardis.

Celle des hommes suivoit après, qui disoit :

Nous le sommes maintenant ;
A l'épreuve à tout venant.

La troisième, des enfans, venoit après, qui disoit :

Et nous un jour le serons,
Qui bien vous surpasserons. »

La discipline, l'ordre, la pensée supérieure dont s'inspiraient ces nobles exercices, permirent à Plutarque d'écrire par la suite : « Toutes les danses des Lacédémoniens avaient je ne sais quel aiguillon qui enflammait le courage, et qui excitait dans l'âme des spectateurs un propos délibéré, une ardente volonté de faire quelque belle chose et d'accomplir quelque exploit. »

Toutefois ces danses, en gardant leur caractère symbolique et sacré, restaient fort éloignées de l'idée que nous nous faisons aujourd'hui du ballet et de ses développements artistiques. C'est plus tard seulement que, transportées sur le théâtre, elles purent tendre à exprimer des sentiments et reproduire une action plus ou moins dramatique. Encore faut-il admettre que

les Grecs ne connurent guère le spectacle d'une action exclusivement dansée et mimée. A la *danse astronomique*, renouvelée des Égyptiens, ils avaient substitué celle de la *grue*, ainsi dénommée parce que les danseurs se suivaient à la file comme les grues, lorsqu'elles volent en troupe, et leurs évolutions s'efforçaient de rappeler celles que Thésée avait imaginées pour sortir du Labyrinthe, son combat avec le Minotaure et son triomphe. Mais de tels divertissements gardaient une apparence d'intermèdes, et ne se mêlaient à la tragédie que d'une façon assez indirecte.

* * *

Il n'en fut pas de même chez les Romains qui importèrent toutes les danses de la Grèce et, par l'adjonction de la pantomime, en élargirent le cadre et la portée. Ils avaient adopté la danse armée, dont ils faisaient remonter l'institution à Numa Pompilius, et que les prêtres, dits *Saliens*, exécutaient dans les sacrifices du temple et dans les processions à travers la cité, en récitant des hymnes à la gloire de Mars. Ils avaient adopté la danse champêtre dont ils avaient fait la *danse du premier jour de mai*, véritable fête du printemps, où chacun s'élançait en chantant vers les bois pour y cueillir des rameaux verts qu'on rapportait triomphalement. Ils avaient adopté la danse nuptiale où l'on simulait les actes secrets du mariage avec une licence que les empereurs, assez peu chastes d'ordinaire, avaient dû finir par condamner. Ils avaient adopté la danse funèbre, en y introduisant le personnage de l'*archimime*, qui par ses attitudes et ses gestes avait mission de rappeler, comme en une sorte d'oraison funèbre muette, la vie et les exploits du défunt, s'il était illustre. Ils avaient surtout développé la danse théâtrale au point d'en faire un spectacle curieux et rare, si l'on s'en rapporte au témoignage des historiens. Pendant longtemps des baladins, venus de Toscane et nommés *mimes*, avaient diverti la multitude en intercalant entre les actes des tragédies et des comédies certains intermèdes qui ne manquaient parfois ni de grâce ni d'expression, mais d'où le bon goût et la mesure étaient le plus souvent bannis. Or, au temps d'Auguste, deux danseurs révolutionnèrent le théâtre, et rejetèrent dans l'ombre les succès d'acteurs pourtant célèbres, tels qu'Esopé et Roscius. L'un, Pylade, né en Cilicie, imagina de représenter par le seul secours de la danse et de la pantomime des actions fortes et pathétiques, correspondant au génie de la Tragédie; l'autre, Bathylle, né à Alexandrie, et esclave affranchi de Mécène, se chargea par les mêmes procédés de la représentation des actions gaies et vives, correspondant au génie de la Comédie. Telles étaient les ressources de leur art qu'ils figuraient des actions aussi compliquées que les Amours de Mars et Vénus, l'histoire de Léda, la Fureur d'Ajax, et les Travaux d'Hercule, pièce qui, paraît-il, se maintint longtemps au répertoire. Et telle était leur puissance expressive qu'ils arrachaient des larmes aux spectateurs, et jetaient les spectatrices en des ivresses que Juvénal n'a pas craint de décrire, puisque « le latin en ses mots brave l'honnêteté » :

Chironomon Ledam, molli saltante Bathyllo,
Tuccia vesicæ non imperat; Appula gannit,
Sicut in amplexu, subitum et miserabile...

Les interprètes de ce genre, adopté avec passion par les Romains et dénommé *danse italique* s'appelaient eux-mêmes d'un mot grec, *pantomimes*, parce qu'ils mimaient tout, et que tout en eux, gestes, attitudes et pas, devait concourir à la signification du personnage. Il en résultait une expression si naturelle, des tableaux si exacts, une gaieté si vive ou un pathétique si touchant, qu'on croyait, pour ainsi dire, entendre ce qu'on voyait; et certain philosophe, émerveillé d'un tel spectacle, nouveau pour lui, s'écriait alors en son enthousiasme : « Non, ce n'est

point une représentation ; c'est la chose même ! » Que penser après cela de ce mirifique danseur qui par son art exprimait, au rapport d'Athénée, « toute l'excellence de la philosophie de Pythagore, avec plus d'élégance, de force et d'énergie que n'aurait pu le faire le professeur de philosophie le plus éloquent¹ ! » Que penser également de ce roi de Pont, demandant comme une grâce à Néron de lui céder le mime dont le jeu l'avait si fort ému, et ajoutant : « J'ai pour voisins des Barbares dont personne n'entend la langue, et qui n'ont jamais pu apprendre la mienne. Les gestes de cet homme leur feront entendre mes volontés ! » Devant de pareils résultats, on est presque tenté de partager le scepticisme de Noverre que déroutait, et non sans raison, la singularité des conditions matérielles où se produisaient les acteurs de l'antiquité. On sait que, par suite de l'immensité des théâtres, ils portaient un masque en bois peint, tantôt simple, c'est-à-dire avec un seul visage, tantôt double, c'est-à-dire avec deux figures exprimant deux sentiments différents et obligeant l'acteur à jouer toujours de profil. « Comme ces masques en général grossissoient prodigieusement la tête, que le buste, et le reste du corps ne se trouvoit plus en proportion avec elle ; on y suppléoit en matelassant tout le vêtement, en se faisant un ventre et des mollets ; et pour grandir ce gros personnage, on avoit recours à des échasses, ou à un cothurne fort élevé, dont les semelles étoient d'un bois très épais... Étoit-il possible que l'acteur ainsi emmaillotté pût avoir de la liberté, de l'élégance et de la grâce ; combien ne devoit-il pas être gêné dans sa marche, dans son maintien et son action ? Si l'imitation fidelle de la belle nature constitue le sublime des arts, si cette imitation vraie peut seule élever l'acteur à la perfection, combien ne devons-nous pas douter du mérite des acteurs de l'Antiquité !... Tout étoit contre nature dans leur accoutrement ; l'homme disparaissoit ; un art bizarre lui enlevait sa forme et ses proportions ; sa tête enveloppée dans une seconde tête monstrueuse ; ses bras paralysés par l'établissement d'un gesticulateur ; tout cet attirail, dis-je, le privoit des moyens propres à fortifier l'expression du discours, et à y ajouter de l'énergie... Les masques et les travestissemens ne pouvoient produire qu'un effet contraire, ils ne pouvoient entraîner à l'illusion ; est-il possible de voir naître les passions et d'en saisir toutes les gradations, et toutes les transitions, lorsqu'un masque, qui n'a qu'une expression permanente, dérobe toutes les images que les passions gravent sur le visage de l'acteur² ? »

Peut-être faut-il admettre, et l'hypothèse n'a rien d'invraisemblable, que ces mimes usaient en leurs gestes d'une sorte de langage conventionnel, analogue à celui de nos sourds-muets, par exemple, dont les principes étoient enseignés communément à Rome, et dont le sens n'avait plus rien d'obscur pour les spectateurs qui en possédaient la clef ; l'histoire a gardé le nom de quelques histrions fameux alors, outre Pylade et Bathylle, comme Hylas, Plaucus, Demetrius, celui que réclamait le roi de Pont, Mnester, aimé de Messaline, et Pâris, aimé de Domitia ; on cite même quelques femmes, bien que le sexe faible se soit beaucoup moins adonné à cet art que le sexe fort, peut-être à cause de lois spéciales, peut-être simplement à cause des conditions matérielles de l'exécution et de la dépense de vigueur qu'elle nécessitait.

Ainsi, chez les Grecs, certaine ballerine dansait avec une agilité merveilleuse et tournait sur elle-même avec une telle prestesse que ses jambes et ses bras se dérobaient bientôt aux yeux des spectateurs, et qu'au dire d'Aristophane, elle semblaient disparaître de la scène sans la quitter. Ainsi, chez les Romains, Thymèle peignait la volupté avec des couleurs si intenses et si vives que le ravissement du public allait jusqu'à l'extase. Le goût de ces spectacles se maintint assez longtemps, puisque, sous l'empereur Constance, les philosophes ayant été éloignés de Rome sous prétexte de disette, les danseurs furent autorisés à rester, et l'on n'en compta pas moins de *trois mille*. L'art du ballet s'étoit élevé peu à peu à la hauteur d'une science, puisque

1. ATHÉNÉE, l. I, ch. 17.

2. NOVERRE. *Lettres sur la Danse*, tome II, l. 8, 9 et 10.

Lucien consacre tout un chapitre à la seule énumération des sujets qui peuvent être traités sous cette forme et dont les éléments lui sont fournis par la Fable et l'Histoire. Il résume ainsi les qualités qu'il exige d'un compositeur de ballets : « La Poésie doit orner ses ouvrages, la Musique les animer, la Géométrie les régler, la Philosophie les guider. La Rhétorique lui enseigne à connaître, à réprimer, à émouvoir les passions ; la Peinture à dessiner ses attitudes, la Sculpture à former ses figures. Il faut qu'il égale Apelle et qu'il ne soit pas inférieur à Phidias. Il a besoin de se faire de bonne heure une excellente mémoire ; tous les temps doivent toujours être présents à son esprit ; mais il doit surtout étudier les différentes opérations de l'âme pour pouvoir les peindre par les mouvements du corps. Il ne saurait avoir une conception trop facile. Un esprit vif, l'oreille fine, le jugement droit, l'imagination féconde, un goût sûr qui lui fasse pressentir partout ce qui lui est convenable, sont des qualités rares dont il ne peut se passer. Il faut donc qu'il s'instruise de tout ce qui s'est fait de considérable depuis la naissance du monde jusqu'à nos jours. » A la lecture d'un tel programme, on serait tenté de reprendre le mot appliqué par le danseur Marcel au menuet, et de s'écrier après lui : « Que de choses dans un ballet ! »

* * *

Le goût et l'éclat de cet art s'effacèrent peu à peu avec la décadence de l'empire romain et l'extension du christianisme, pour disparaître tout à fait dans les ténèbres du moyen âge. Les évêques de la religion nouvelle ne pouvaient voir d'un œil indulgent les abus qui en découlaient, et tous devaient penser comme saint Cyprien lorsqu'il s'écriait : « Le pantomime est un monstre, qui n'est ni homme ni femme, dont toutes les manières sont plus lascives que celles d'aucune courtisane et dont l'art consiste à s'exprimer avec des gestes. Cependant toute la ville se met en mouvement pour lui voir représenter les iniquités et les infamies de l'antiquité fabuleuse. » Ne pouvant arrêter le torrent, les prêtres préférèrent l'endiguer et le canaliser ; ils s'appliquèrent à détourner la danse au profit de la religion, en la ramenant à son point de départ, en lui restituant son caractère sacré. Tel paraît être le sens de cette lettre que saint Grégoire de Naziance adressait à l'empereur Julien : « Si vous vous livrez à la danse, si votre penchant vous entraîne vers ces plaisirs que vous semblez aimer avec passion, dansez, j'y consens ; mais pourquoi renouveler les danses licencieuses de la barbare Hérodiade, qui firent verser le sang d'un saint ? Que n'imitiez-vous plutôt ces danses respectables que le roi David exécuta avec tant de zèle devant l'Arche d'alliance ? Ces exercices de piété et de paix sont dignes d'un Empereur et font la gloire d'un chrétien. » En effet, dès qu'ils eurent la liberté d'édifier des églises, les premiers chrétiens y réservaient un espace assez élevé, nommé chœur, analogue à celui qui, dans les temples de l'ancienne loi, séparait la nef de l'autel, et là s'exécutaient en grande pompe les danses de la religion nouvelle. Scaliger prétend même que le mot français *prélat* vient du mot latin *præsul*, titre attribué jadis au premier des prêtres de Mars qui dansait à Rome en tête de ses collègues, les Saliens. Les évêques auraient donc été chargés primitivement de mener les danses qu'on organisait le jour ou la veille des fêtes solennelles et qui, pour honorer le Seigneur, réunissaient prêtres et fidèles dans le délire d'une sainte joie. Les abus ne pouvaient manquer de naître avec le temps ; à la ferveur honnête des premiers jours, succédèrent le désordre et la dissipation. L'évêque de Paris, Odon, commença par interdire les danses funéraires qui s'exécutaient le soir dans les cimetières, et devenaient, en dépit du lieu et de l'objet, des occasions de libertinage et de scandales. Synodes et conciles bientôt s'émurent ; l'Église s'arma de ses foudres, et, en 744, le pape Zacharie finit par supprimer toute espèce de danse religieuse. La prohibition se heurta toutefois aux résistances tacites de contrées plus fidèles aux vieilles coutumes, comme l'Espagne, le Portugal, le Roussillon. On peut en citer comme

exemples, avec leurs ébats chorégraphiques, leurs chansons grossières et leur mise en scène sacrilège, la Fête de l'Ane et celle des Fous qui, taxée de paganisme et d'idolâtrie par la Sorbonne, en 1444, réprouvée par les conciles provinciaux de Tolède en 633 et d'Aix en 1585, condamnée par un arrêt du Parlement de Dijon en 1552, se répandit pourtant à travers tous les pays de la chrétienté, et ne disparut définitivement qu'après la Renaissance.

A Tolède, au commencement du xvi^e siècle, le cardinal Ximenès avait rétabli l'ancien usage des messes *mozarabes*, pendant lesquelles on dansait dans le chœur et dans la nef. En France même, à Limoges, pendant le xvii^e siècle, le chœur de l'église Saint-Léonard était encore le théâtre des rondes sacrées que formaient prêtres et laïques en se tenant par la main, et en chantant, à la fin de chaque psaume, au lieu du *Gloria Patri*, ce verset patois : *San Marceau pregas per nous, et nous espingaren per bous*. D'ailleurs le Père Menestrier, dans son *Traité des Ballets* qui parut en 1682, prétendait avoir encore vu de son temps les chanoines et les enfants de chœur danser dans quelques églises en récitant des hymnes de réjouissance ; et cependant le Parlement de Paris avait, depuis longtemps, par un arrêt du 3 septembre 1667, renouvelé sur ce point les interdictions de l'Église. On finit par ne plus conserver que quelques danses, dites *baladoires*, comme celle des Brandons et celle de la Saint-Jean ; mais ces manifestations traditionnelles de la gaieté populaire n'offraient aucun caractère esthétique ; l'art en était absent. Le noble seigneur laissait à ses humbles vassaux la pratique de telles distractions. Enfermé dans son château fort, il maniait la lance et l'épée, l'arc et l'épieu ; il goûtait les plaisirs violents de la chasse ou du tournoi, et tenait plus à montrer la vigueur de son poing que la souplesse de son jarret. On peut dire que pendant dix siècles les paysans seuls ont dansé ; ils ont maintenu la tradition, et transmis les éléments de ces « basses danses » dont quelques-unes remontaient peut-être à une haute antiquité, dont plusieurs ont vécu jusqu'à nos jours, et dont presque tous les pas ont été utilisés par la chorégraphie mondaine et plus raffinée des théâtres et des salons.

Il nous faut mentionner toutefois, pour cette période du moyen âge, les « fêtes masquées » et les « ballets ambulatoires » où se retrouvent à l'état embryonnaire quelques-uns des principes qui se sont développés depuis et ont animé les mascarades et ballets de cour. Le 29 janvier 1393, la duchesse de Berri donna dans son hôtel, à Paris, une sorte de bal, auquel se rendirent le roi Charles VI et plusieurs seigneurs de sa cour, tous déguisés en sauvages ; le feu d'une torche se communiqua à leur costume de filasse et de poix ; plusieurs personnages furent brûlés, et le souverain lui-même ne dut son salut qu'à la présence d'esprit de son hôtesse. Ce déguisement indique une tendance, dans les hautes classes de la société, à composer, dès cette époque un spectacle pour les yeux, où la musique et la danse devaient avoir quelque part. Le roi René alla plus loin en imaginant, dès 1462, cette procession de la Fête-Dieu qui déroulait, à Aix en Provence, la splendeur de ses cortèges et formait une véritable pantomime où des scènes allégoriques se succédaient en manière d'intermèdes ; l'emploi de machines et de décors, l'abondance des accessoires, le mélange du chant et de la danse accompagnant le jeu des acteurs, tout contribuait à donner le simulacre d'une action dramatique dont « le Bon Roi » avait, dit-on, tracé le plan général et réglé les moindres détails. On en trouvera la description dans *la Danse et les Ballets* de Castil-Blaze, et ailleurs¹. Les Portugais ont repris cette idée dans leurs « ballets ambulatoires » analogues, par certains côtés, à nos modernes cavalcades ou cortèges historiques, mais entremêlés de danses, qui semblent renouvelés de l'antique « Pompe thyrrénienne » ; les historiens nous ont laissé la relation de deux d'entre eux, qui avaient plus particulièrement frappé l'imagination des contemporains, l'un pour la canonisation de Saint

1. Ce livre n'est, en effet, qu'une compilation, où l'auteur a copié servilement le Père Menestrier, Bonnet, Cahusac, etc., sans les citer et sans prendre parfois la peine de démarquer leur prose.

Charles Borromée, l'autre pour la béatification d'Ignace de Loyola; ce sont des pièces compliquées dont les divers actes se jouaient tour à tour sur la mer et dans le port, sur les places publiques et dans les rues de Lisbonne, avec un grand déploiement de luxe et un concours immense de spectateurs et d'acteurs.

*
* *

Il appartenait à l'Italie de relever le prestige de la danse et de créer, avec le ballet, une forme d'art dont la fortune allait rapidement se répandre à travers l'Europe. Voici le temps de la Renaissance; une aube radieuse dissipe les ténèbres d'une trop longue nuit; les lettres, les sciences et les arts se réveillent; en les favorisant, une aristocratie élégante et polie renoue, ou croit renouer, la chaîne de l'antiquité; il semble qu'on exhume l'esprit ancien pour l'animer d'un souffle nouveau. Alors un gentilhomme lombard, Bergonzo di Botta, s'avise de célébrer par une fête éclatante, à Tortone, le mariage de Galeas, duc de Milan, avec Isabelle d'Aragon, et tel est le succès de son entreprise que le bruit s'en répand de tous côtés; bientôt chaque nation s'efforce d'imiter le modèle en y apportant la nuance particulière de son tempérament et de son goût. L'importance du document qui relate cette fête, nous oblige à le citer ici malgré sa longueur :

Dans un magnifique Salon entouré d'une Galerie où étaient distribués plusieurs joueurs de divers instruments, on avait dressé une table tout à fait vide. Au moment où le duc et la duchesse parurent, on vit Jason et les Argonautes s'avancer fièrement sur une symphonie guerrière. Ils portaient la fameuse Toison d'or, dont ils couvrirent la table, après avoir dansé une Entrée noble qui exprimait leur admiration à la vue d'une princesse si belle et d'un prince si digne de la posséder.

Cette troupe céda la place à Mercure. Il chanta un récit, dans lequel il racontait l'adresse dont il venait de se servir pour ravir à Apollon, qui gardait les troupeaux d'Admète, un veau gras dont il faisait hommage aux nouveaux mariés. Pendant qu'il le mit sur la table, trois quadrilles qui le suivaient exécutèrent une Entrée. Diane et ses nymphes succédèrent à Mercure. La déesse précédait une espèce de brancard doré sur lequel on voyait un cerf. C'était, disait-elle, Actéon, trop heureux d'avoir cessé de vivre, puisqu'il allait être offert à une nymphe aussi aimable et sage qu'Isabelle.

Alors une symphonie mélodieuse attira l'attention des convives. Elle annonçait le chantre de la Thrace. On le vit jouant de sa lyre et chantant les louanges de la jeune duchesse. « Je pleurais, dit-il, sur le mont Apennin, la mort de la tendre Eurydice. J'ai appris l'union de deux amants dignes de vivre l'un pour l'autre, et j'ai senti, pour la première fois depuis mon malheur, quelque mouvement de joie. Mes chants ont changé avec les sentiments de mon cœur. Une foule d'oiseaux a volé pour m'entendre. Je les offre à la plus belle princesse de la terre, puisque la charmante Eurydice n'est plus. »

Des sons éclatants interrompirent cette mélodie. Atalante et Thésée, conduisant avec eux une troupe leste et brillante, représentèrent par des danses vives une chasse à grand bruit. Elle fut terminée par la mort du sanglier de Calydon, qu'ils offrirent au jeune duc, en exécutant des ballets de triomphe.

Un spectacle magnifique succéda à cette Entrée pittoresque. On vit d'un côté Iris sur un char traîné par des paons et suivie de plusieurs nymphes, vêtues d'une gaze légère, qui portaient des plats couverts de ces superbes oiseaux. La jeune Hébé parut de l'autre, portant le nectar qu'elle verse aux dieux. Elle était accompagnée des bergers d'Arcadie, chargés de toute espèce de laitages, puis de Vertumne et Pomone qui servirent toutes sortes de fruits. Dans le même temps, l'ombre du délicat Apicius sortit de terre. Il venait prêter à ce superbe festin les finesses qu'il avait inventées et qui lui avaient acquis la réputation du plus voluptueux des Romains. Ce spectacle disparut, et il se forma un grand ballet composé des dieux de la mer et de tous les fleuves de Lombardie. Ils portaient les poissons les plus exquis et ils les servirent en exécutant des danses de différents caractères.

Ce repas extraordinaire fut suivi d'un spectacle encore plus singulier. Orphée en fit l'ouverture. Il conduisait l'Hymen et une troupe d'Amours; les Grâces qui les suivaient entouraient la Foi conjugale qu'ils présentèrent à la princesse et qui s'offrit à elle pour la servir. Alors Sémiramis, Hélène, Médée et Cléopâtre interrompirent le récit de la Foi conjugale, en chantant les égarements de leurs passions. Celle-ci, indignée qu'on osât souiller par des récits aussi coupables l'union pure des nouveaux époux, ordonna à ces reines criminelles de disparaître. A sa voix, les Amours dont elle était accom-

pagnée fondirent sur elles par une danse vive et rapide, les poursuivirent avec leurs flambeaux allumés et mirent le feu aux voiles de gaze dont elles étaient coiffées. Lucrece, Pénélope, Thomyris, Judith, Porcie et Sulpicie les remplacèrent, en présentant à la jeune princesse les palmes de la Pudeur, qu'elles avaient méritées pendant leur vie. Leur danse noble et modeste fut adroitement coupée par Bacchus, Silène et les Ægipans qui venaient célébrer une noce si illustre.

Ainsi fut terminée la fête, dit le chroniqueur, « d'une manière aussi gaie qu'ingénieuse ». Qu'on relise avec attention les divers épisodes de ce scénario, peu régulier assurément, mais non dépourvu d'imagination, et l'on y trouvera, sauf le cadre du festin et les détails culinaires¹, tous les éléments constitutifs du fameux *Balet comique de la Royné* et de tous les ballets qui ont diverti les cours de France et d'Italie pendant le xvii^e siècle : entrées successives de danseurs, récits chantés pour expliquer ou commenter l'action, riche déploiement de costumes et de machineries, allusions galantes, compliments à l'adresse des héros de la fête, allégories empruntées à la Fable et à l'Histoire, et presque jusqu'à la division en un prologue et cinq actes figurés artificiellement ici par la coupe des alinéas.

La danse, ainsi remise en honneur, fit désormais partie de toutes les fêtes, et l'essai merveilleux de 1488 fut suivi de bien d'autres. La naissance ou le mariage des princes, l'arrivée d'ambassadeurs ou de personnages illustres, tout devenait prétexte à faire assaut de luxe et d'élégance dans ces bals de cérémonie auxquels la splendeur des palais italiens prêtait un magnifique décor, et que le haut clergé, loin de proscrire, favorisait en y prenant même une part active. Lorsque Louis XII fit son entrée à Milan, il donna dans cette ville un bal somptueux où les cardinaux de Saint-Séverin et de Narbonne figurèrent comme danseurs. Au concile de Trente, en 1502, les prélats réunis ne trouvèrent rien de mieux pour honorer Philippe II que de lui offrir un festin suivi d'une fête chorégraphique : le cardinal de Mantoue ouvrit le bal où, suivant le mot du cardinal Pallavicini, chroniqueur du Concile, le roi d'Espagne et tous les pères dansèrent « avec autant de modestie que de dignité. »

Ces vertus n'étaient pas toujours observées à la cour des Papes, et les divertissements qu'on y organisa ressemblèrent parfois à des saturnales profanes plus qu'à des ballets sacrés. Mais, toute question de morale à part, les souverains prenaient plaisir à de tels spectacles et en faisaient leur distraction favorite.

Les noces princières célébrées à Florence en 1539, en 1565, en 1589, permirent à maints poètes et musiciens de prouver leurs talents. A Modène, Orazio Vecchi écrivait et dirigeait de nombreuses mascarades privées et publiques. En 1574, Venise offrait à Henri III le spectacle d'une *Tragédie à l'antique* de Claudio Cornelio Frangipane avec musique de Claudio Merulo, et d'un *Orfeo* de Politien avec musique de Zarlino, sans doute agrémentés d'intermèdes chorégraphiques dans le genre de ceux où se complaisaient alors les cours de Ferrare et de Florence. L'élan donné en Italie se retrouvait au delà des frontières. Déjà, en 1550, lors de l'entrée de Henri II à Rouen, on avait introduit le combat d'Apollon et du serpent Python dans une fête allégorique visiblement inspirée de l'art italien. De même, Brantôme rapporte qu'au Grand Prieur de France et au Connétable de Montmorency venus pour la saluer, la reine Élisabeth d'Angleterre servit après souper un ballet dont le sujet était tiré de la Bible, et qui mettait en action, avec les dames de la Cour pour interprètes, les Vierges sages et les Vierges folles.

1. Et encore dans ses *Recherches sur les théâtres*, Beauchamps nous apprend qu'au xvii^e siècle, il y avait des festins arrangés en ballets, où chaque service formait une représentation entière avec une action suivie, des danses, de la musique et des changements de décors. Victor Fournel, qui le cite, ajoute : « La collation qui fit partie des *Fêtes de Versailles* (1664) était accompagnée de machines, de récits, de magnifiques entrées en costumes, et ce n'est pas le seul cas où ces collations intercalées aient présenté à elles seules toute la physiologie d'un ballet complet. » *Les Contemporains de Molière*, tome II, p. 217.

Catherine de Médicis ne pouvait manquer d'importer en notre pays les divertissements de sa patrie; elle le fit par goût naturel, et, dit-on, par ambition, pour éloigner le plus possible des affaires les princes, ses fils, et garder ainsi avec plus de certitude le maniement du pouvoir. L'histoire a conservé le souvenir de quatre circonstances où se donna plus librement carrière son goût de luxe et de fêtes. La première en 1565 à Bayonne, à l'occasion d'une rencontre diplomatique avec le duc d'Albe, à laquelle assistèrent le jeune roi Charles IX et sa sœur Élisabeth, reine d'Espagne; on peut lire dans les Mémoires de la reine de Navarre le récit de ces fêtes à la fois gastronomiques et chorégraphiques où semblait revivre la fantaisie de Bergonzo di Botta. La deuxième en 1572 à Paris, pour le mariage de Henri de Navarre et de Marguerite de Valois, prétexte d'une sorte de divertissement allégorique auquel se mêlèrent le Roi et sa Cour¹. La troisième en 1573 à Paris, lorsque les ambassadeurs vinrent apporter au duc d'Anjou la couronne de Pologne, avec la collaboration de Baltazarini pour les danses, et de Roland de Lassus pour la musique; il y fut dansé un ballet magnifique dont Jean Dorat nous a laissé la curieuse description. La quatrième enfin, en 1581, au Louvre, pour le mariage du duc de Joyeuse avec Louise de Vaudemont, sœur de la Reine; c'est le *Balet comique de la Roïne*, qui comptait parmi ses auteurs : pour l'ordonnance générale, Baltazarini, dit Beaujoyeux, Italien venu en France à la suite de Catherine de Médicis, et attaché à sa personne comme valet de chambre; pour la musique, F. de Beaulieu et Salmon, musiciens de la Chambre du Roi; pour les décors et les costumes, Jacques Patin; pour la poésie, de La Chesnaye, aumônier du Roi, sans parler de Théodore-Agrippa d'Aubigné, qui se vantait, peut-être à tort, d'avoir fourni le sujet : « La sorcellerie de Circé vaincue par le Roi de France. » Ce ballet, auquel prirent part, comme danseurs, le Roi, la Reine et tous les seigneurs de la Cour, fut exécuté le 15 septembre dans la grande salle de Bourbon, de dix heures du soir à trois heures du matin, et coûta, dit-on, plusieurs millions. Il est inutile d'insister ici sur les détails de ce spectacle fastueux qui se lisent tout au long dans le *Journal* de l'Estoile, et dont le texte et la musique ont été publiés plusieurs fois. Il suffit de rappeler qu'avec son mélange de chant et de danse, de récits, d'airs et de chœurs, il devint le modèle de ces ouvrages qui, en France, sous le nom de *Ballets de cour*, et en Angleterre sous celui de *Masques*, ont précédé l'opéra, et dans ces deux pays, pendant un siècle environ, tenu presque entièrement lieu de toute musique dramatique.

* * *

Le *Ballet de cour* constitue un genre spécial qui avait ses principes, ses règles et ses traditions. C'est là un spectacle galant qui exige le luxe, et, mêlant volontiers par ses allusions les spectateurs à l'action, rejette le cadre fixe d'une scène théâtrale pour développer sa fantaisie dans les salons, les cours d'honneur et les jardins princiers. Il comporte des *parties*, ce qu'aujourd'hui nous appellerions *actes*, dont le nombre varie de une à cinq, sans jamais dépasser ce dernier chiffre; chaque *partie* comporte des *entrées*, correspondant à nos *scènes* modernes, dont le nombre indéterminé peut s'élever jusqu'à douze et même davantage; chaque *entrée* comporte un ou plusieurs *quadrilles* selon les exigences du sujet; chaque *quadrille*, enfin, compte non seulement quatre, mais souvent six, huit et même douze danseurs uniformément vêtus, ou tout au moins appariés, et représentant ainsi par groupes la partie de l'action dont ils sont chargés. Dans son livre excellent et si documenté : *les Contemporains de Molière*, Victor Fournel a étudié minutieusement cette forme d'art, et l'on nous saura gré de lui emprunter, pour la reproduire ici, une page caractéristique :

« Le ballet de cour se composait d'*entrées*, de *vers* et de *récits*. Les *entrées* qui constituaient

1. Voir VICTOR FOURNEL. *Les Contemporains de Molière*, tome II, p. 178.

le fond même du ballet, étaient muettes : on voyait s'avancer sur le théâtre un certain nombre de personnages qui figuraient par leur physionomie, leur costume, leurs gestes et leur danse, une action formant une sorte de petit drame comique ou sérieux, complet en soi, mais uni, quelquefois par des incidents matériels, tout au moins par l'idée générale, aux autres entrées dont chacune reproduisait une des faces du sujet. Le programme, distribué à l'assemblée, expliquait sommairement le sujet des entrées comme ferait aujourd'hui le livret d'une pantomime ; de plus il y joignait habilement, surtout sous Louis XIV, des *vers* à la louange des personnes chargées de remplir les différents rôles, vers qui n'entraient pas dans l'action et n'étaient point destinés à être dits ou chantés sur la scène, mais simplement à être lus par les spectateurs. Ce fut surtout Benserade qui affermit et généralisa cet usage, et par le caractère ingénieux et nouveau qu'il donna à ces vers, contribua à en faire un des éléments principaux et l'une des parties les plus piquantes du ballet de cour. Enfin, les *récits* étaient des morceaux débités ou chantés à l'ouverture du ballet et de chacune de ses parties, par des personnages qui n'y dansaient pas, et qui devaient régulièrement se rapporter au sujet de l'action, dont ils formaient une sorte de prologue explicatif. C'était le plus souvent des comédiens qu'on chargeait de ce rôle, et le récit avait lieu presque toujours en musique. » La représentation se terminait par un ballet, le mot étant pris dans le sens restrictif que nous avons indiqué, c'est-à-dire par un divertissement final où reparaissaient tous les exécutants dans leurs plus somptueux costumes, comme pour former le bouquet de ce feu d'artifice. « Il est aisé de voir, disait-on non sans quelque ironie, la défectuosité de ces ballets, où l'on ne connaît rien que par les récits qu'on y chante, que par les livres qu'on y distribue, et que par les vers qu'on y insère pour en débrouiller le sujet¹. » Mais cet inconvénient était compensé par la flexibilité du cadre qui, se pliant à toutes les fantaisies, permettait d'introduire, comme épisodes, comédies ou pastorales, carrousels ou fêtes gastronomiques, parties de chasse et tournois, et de passer même du ballet de cour au bal proprement dit par la soudure de l'intermède final ; il suffisait aux exécutants d'enlever leurs masques, et, la musique continuant son jeu, de passer de la scène dans la salle pour se mêler aux spectateurs.

Les théoriciens du xvii^e siècle reconnaissent trois espèces de Ballets de cour : les *Historiques* empruntent leur sujet directement à l'histoire et mettent en action, par exemple, le siège de Troie, les batailles d'Alexandre, la conjuration de Cinna ; les *Fabuleux* s'inspirent de la Fable et représentent le jugement de Pâris, la naissance de Vénus, et autres épisodes mythologiques ; les *Poétiques*, de beaucoup les plus nombreux, s'inspirent des deux autres, et mêlent au gré de la fantaisie les choses purement réelles avec les symboles ou les événements surnaturels. Ces ballets poétiques se subdivisent eux-mêmes en *Allégoriques*, *Moraux* et *Bouffons*. Cahusac en cite, d'après le Père Menestrier, des exemples qui suffisent à déterminer le caractère des trois genres².

Voici pour le premier :

Au mariage de Madame Chrétienne de France avec le duc de Savoye, on donna un Spectacle de la première espèce. Le *Gris-de-Lin* en fut le sujet, parce qu'il étoit la couleur favorite de la Princesse à qui on vouloit plaire.

Au lever de la toile, l'Amour parut et déchira son bandeau. Libre alors de la contrainte à laquelle ses yeux avoient été assujettis, il appela la lumière et l'engagea par les plus tendres chants à se répandre sur les Astres, le Ciel, l'Air, la Terre et l'Eau, afin qu'en leur donnant mille beautés différentes, par la variété des couleurs, il lui fût aisé de choisir la plus agréable.

Junon entend les vœux de l'Amour, et les remplit. Iris vole par ses ordres dans les Airs ; elle y étale les couleurs les plus vives : l'Amour frappé de ce brillant spectacle, après en avoir joui, se décide pour le *Gris-de-Lin*, comme la couleur la plus douce et la plus parfaite. Il veut qu'à l'avenir il soit le Sym-

1. ABBÉ DE PURE. *Idee des spectacles anciens et nouveaux*, tome II, chap. xi.

2. CAHUSAC, *La Danse ancienne et moderne*, tome II, pp. 96 à 100.

bole de l'*Amour sans fin*. Il ordonne que toutes les campagnes en parent les fleurs, qu'elle brille dans les pierres les plus précieuses, que les oiseaux les plus rares en raniment leurs plumages, qu'elle serve d'ornement aux habits les plus galans des mortels.

Voici pour le second. Il s'agit d'un ballet dansé à Turin en 1634, pour l'anniversaire de la naissance du cardinal de Savoie et qui s'appelait la *Vérité ennemie des apparences soutenues par le Temps*.

Après une ouverture d'un beau caractère, on entendit un grand chœur de Chant et de Danse, qui était composé des Faux-bruits et des Soupçons qui précèdent l'Apparence et le Mensonge.

Le fond du Théâtre s'ouvrit. Sur un grand nuage porté par les Vents, on vit l'Apparence vêtue de couleurs changeantes : son corps de juppe étoit parsemé de glaces de miroir, elle avoit des Ailes avec une grande queue de Paon, et paroissoit comme accroupie sur une espèce de Nid, d'où sortirent en foule les Mensonges pernicious, les Fraudes, les Mensonges agréables, les Flatteries, les Intrigues, les Mensonges bouffons, les Plaisanteries, les jolis petits Contes.

Ces Personnages formèrent les premières Entrées, après lesquelles le Temps parut. Il chassa l'Apparence et fit ouvrir le Nuage sur lequel elle s'étoit montrée. On aperçut alors une Horloge immense à sable, de laquelle sortirent comme en triomphe les Heures et la Vérité. Après quelques récits analogues au sujet, elles formèrent les dernières Entrées qui terminèrent ce beau spectacle.

Tels étoient les Ballets Moraux ; ils devoient leur nom à la moralité philosophique, qu'ils représentoient sous une délicate allégorie.

Pour le troisième genre, il suffira, sans recourir à une trop longue citation, de rappeler le titre de quelques-uns de ces ballets, où l'action étoit remplacée par une suite parfois très nombreuse d'entrées, qui personnifiaient des travers ou des ridicules, ou encore affichaient des intentions satiriques, comme *les Chercheurs de midy à quatorze heures*, *les Andouilles portées en guise de Momon*, *les Goutteux*, *les Chambrières à louer*, etc.

Au Ballet de cour se rattachent deux autres divertissements qui en sont dérivés ou, du moins, le rappellent en ses traits principaux, *la Mascarade* et *la Boutade*.

Sur l'un, Cahusac encore nous renseigne avec précision : « Trois espèces de divertissemens assez différens les uns des autres, dit-il, ont été connus sous le nom de Mascarade ¹.

« Le premier et le plus ancien étoit formé de quatre, huit, douze et jusqu'à seize personnes, qui, après être convenues d'un ou de plusieurs déguisemens, s'arrangeaient deux à deux ou quatre à quatre, et entroient ainsi masqués dans le bal. Telle fut la Mascarade en Sauvages du roi Charles VI et celle des Sorciers ² du roi Henri IV. Les Masques n'étoient assujettis à aucune loi, et il leur étoit permis de faire jouer les airs qu'ils vouloient danser, pour répondre au caractère du déguisement qu'ils avoient choisi ³.

« La seconde espèce étoit une composition régulière. On prenoit un sujet ou de la fable ou de l'histoire. On formoit deux ou trois quadrilles qui s'arrangeoient sur les caractères ou sujets choisis, et qui dansoient sous ce déguisement les airs qui étoient relatifs à leur personnage.

1. Suivant l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, « c'est Granacci qui composa la première et qui fut le premier inventeur des *mascardes* où l'on représente des actions héroïques et sérieuses. Le Triomphe de Paul-Émile lui servit de sujet, et il y acquit beaucoup de réputation : Granacci avoit été élève de Michel-Ange, et mourut l'an 1543 ».

2. « Le dimanche 23 février 1597, qui étoit le premier Dimanche de Carême, le Roi fit une Mascarade de Sorciers et alla voir les compagnies de Paris. Il fut sur la Presidente Saint-André, sur Zamet, et à tout plein d'autres lieux, ayant toujours la Marquise à son costé, qui le démasquoit et le baisoit par tout où il entroit. » *Journal de l'Estoile*.

3. Par un privilège traditionnel, en temps de Carême, passé minuit, toute personne masquée pouvait entrer librement, même sans être invitée, dans l'hôtel de celui qui donnoit une mascarade. Louis XIV lui-même usait de cette permission et se donna quelquefois ainsi le plaisir de danser incognito chez de simples particuliers.

On joignoit à cette danse quelques récits qui en donnoient les explications nécessaires. Jodelle, Passerat, Baïf, Ronsard, Benserade signalèrent leurs talens en France dans ce genre, qui n'est qu'un abrégé des grands ballets et qui me paraît avoir pris naissance à notre cour.

« Il y en a une troisième, qu'on imagina en 1675, qui tenoit aussi du grand ballet et qui, en allongeant la mascarade déjà connue, ne fit autre chose que d'en changer l'objet principal en substituant maladroitement le Chant à la Danse. Cette espèce de composition théâtrale retint tous les vices des autres et n'étoit susceptible d'aucun de leurs agrémens. Tel est *le Carnaval*, mauvais opéra formé des Entrées de la Mascarade du même nom, composée par Benserade en 1668, que Lully augmenta de récits en 1675, et qui réussit à son théâtre parce que tout ce qu'il donnoit alors au Public étoit reçu avec enthousiasme. »

En somme, la première tenait un peu de ce que nous appellerions aujourd'hui un tableau vivant ou une charade en action; la seconde, dit Victor Fournel, « ne différait guère du ballet que par plus de brièveté et un caractère plus burlesque et moins théâtral »; le troisième se confondait presque avec l'opéra.

Quant à la *Boutade*, l'abbé de Pure la définit ainsi : « C'est un raccourci du ballet, une boutade de l'imagination, qui, rencontrant un objet agréable, familier et facile, se contente de peu d'entrées, de peu d'appareil, et où l'on se pique seulement de faire paroître un dessein bien formé, galant ou folastre, et bien exécuté. L'adresse, la belle exécution suffisent, et le moindre divertissement qu'on y prenne tient lieu d'un raisonnable succès. Autrefois, la boutade consistoit en quatre entrées, un Récit et un Grand Ballet. Les premières entrées étoient ordinairement d'un seul danseur, et le Grand Ballet des quatre rassemblés après le Récit¹. »

Pour compléter la physionomie générale de tous ces Ballets de cour, on peut ajouter les indications suivantes :

Les représentations avoient lieu le plus souvent le soir, et du moins toujours à la clarté des lustres et bougies, car on avait jugé combien la lumière artificielle ajoute à l'illusion du spectacle.

Elles se donnaient à toute époque, sauf en temps de deuil, pour fêter quelque circonstance heureuse, naissance, mariage, traité de paix, visite d'un souverain, mais de préférence au moment de Carnaval.

Elles n'avoient pas de durée fixe, mais se prolongeaient souvent fort tard, puisque dans sa *Gazette*, Loret se plaint d'être resté une fois *treize* heures sans avoir pu bouger; le ballet de *Circé* (1581) dura de dix heures du soir à trois heures et demie du matin, et dans celui du *Château de Bissêtre* (1632), « les acteurs dansèrent depuis les huit heures du Dimanche au soir jusqu'au lendemain matin, pareille heure ».

Elles étoient parfois, surtout à l'origine, un prétexte pour faire des cadeaux ou surprises aimables aux personnages de l'assistance, et s'appelaient alors *Sapates*, du nom de ces présents, « offerts d'une manière d'autant plus galante, dit Cahusac, qu'ils paroissent faire partie de l'action théâtrale ».

Elles nécessitaient un luxe de mise en scène, dont deux chiffres suffiront à donner une idée : dans le ballet d'*Ercole amante* (1662) parurent plus de *sept cents* personnes, et dans celui d'*Orfeo* (1657), la machinerie coûta seule près d'un million de notre monnaie.

Elles occupaient un orchestre plus ou moins important, dont le quintette de violons formait toujours le fond principal, mais avec l'addition d'instruments qui variaient suivant le caractère des danses et donnoient à l'œuvre une couleur musicale, comme les flûtes, hautbois et musettes pour les danses pastorales, les tambours et trompettes pour les danses guerrières,

1. *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, t. II, ch. XVIII.

les théorbes et luths pour les danses graves, les grelots et tambours de basque pour les danses bouffes.

Elles favorisaient de préférence les danses graves et de mouvement lent; c'est à Lulli surtout que l'on dut l'introduction des « airs de vitesse », et cette innovation, adoptée depuis, trouva d'abord de nombreux détracteurs.

Elles exigeaient impérieusement l'emploi du masque, ce qui permettait aux seigneurs de la cour, au roi lui-même, d'y figurer, sans compromettre leur dignité, de s'y mêler avec des comédiens de profession et d'y jouer, au besoin, des rôles de femme. Les dames de la cour prirent part à ces spectacles tardivement et progressivement, mais les danseuses de théâtre ne furent jamais admises.

Elles avaient, enfin, rarement un auteur unique, et nécessitaient la collaboration de talents divers pour leurs six parties constitutives, savoir : l'invention générale ou choix du sujet; les figures ou mise en scène; les mouvements ou réglage des danses; la machinerie, la musique et la poésie.

« En résumé, écrit justement Victor Fournel, le ballet, créé dans l'unique but de divertir, jouissait des mêmes libertés qu'on accorda aussi par la suite, pour une raison analogue, à l'opéra. Pourvu qu'il eût l'unité de dessein, il était dispensé de l'unité de temps et de lieu, et même de l'unité d'action. Il admettait largement l'emploi des épisodes, la variété des styles, le mélange des personnages nobles ou vulgaires, graves ou badins, historiques ou fabuleux, naturels ou allégoriques. Il n'y avait rien, en effet, qui ne fût du ressort du ballet. Tout ce qui pouvait se traduire sur la scène, être figuré par la danse, le costume, la pantomime, le spectacle, lui appartenait de plein droit. Au fond, il ne reconnaissait guère de règles que celles du plaisir, et l'abbé de Pure le dit expressément : « Soit que jusqu'icy les loix du ballet n'aient pas été publiées, ou que le ciel et sa bonne fortune l'aient préservé des chicaneuses et ridicules inquiétudes des maîtres ès-arts, il n'est tenu que de plaire aux yeux, de leur fournir des objets agréables et dont l'apparence et le dehors impriment dans l'esprit de fortes et de belles images¹. »

On peut dire qu'avec les Mascarades, les Ballets de cour furent le passe-temps favori des trois derniers Valois et des trois premiers Bourbons. La mort violente de Henri II, en 1557, entraînant pour un long temps la suppression des tournois et carrousels, devint la cause indirecte d'une vogue qui dura surtout de 1581 à 1589, fin du règne de Henri III. On cite comme auteurs de leur musique : Pierre Clereau, N. de la Grotte, de Beaulieu et Salmon, et comme auteurs de leurs poésies : Jodelle, Baïf, Passerat, Mellin de Saint-Gelais, surtout Desportes et Rabelais, qui n'a pas composé moins de quatre-vingt-deux mascarades, combats et cartels pour les fêtes et divertissements de la cour.

Henri IV aimait passionnément la danse et fut secondé par le grave Sully, qui se disait, sur ce point, l'élève de Marguerite de Valois, comme il le rapporte dans ses Mémoires : « J'appris auprès de cette Princesse le métier de Courtisan, dans lequel j'étois fort neuf. Elle eut la bonté de me mettre de toutes ses parties, et je me souviens qu'elle voulut bien m'apprendre elle-même le pas d'un Ballet qui fut exécuté avec beaucoup de magnificence. » Il avait fait construire pour cet objet une salle immense dans son palais de l'Arsenal, où, véritable maître de cérémonies, il nous est montré par Tallemant des Réaux, gardant la porte lui-même, et par d'Aubigné, dirigeant le ballet avec sa calotte sur la tête, un brassard de pierreries à la main gauche et un gros bâton à la main droite. Ces ballets se ressentent de l'humeur joyeuse du souverain; ce sont *les Grimaceurs*, *les Barbiers* (1598), *les Princes habillés de plumes* (1599), *les Lavandières*, *les Juifs*, *la Mariée* (1600), *les Tire-laines*, *les Filous* (1607), *les Moulins-à-vent*, *la Femme sans teste* (1610), etc.

1. *Les Contemporains de Molière*, tome II, p. 175.

Ils ont pour organisateurs de grands seigneurs comme les ducs de Guise et de Vendôme, MM. de Rohan et de Montmorency, le prince de Condé, le comte d'Auvergne, bâtard de Charles IX, le sieur de la Chataigneraye; pour musiciens Guedron, Mauduit, Michel Henri; pour poètes, Jean Bertaut, Porchères, La Roque, et les Mémoires du temps permettent d'en compter plus de quatre-vingts de 1589 à 1610, année de la mort d'Henri IV.

Sous Louis XIII, prince ami des arts, car il passe pour avoir composé en entier le ballet de *la Merlaison* (1635), y compris les pas et costumes, les ballets, suivant l'exacte formule de M. Romain Rolland, « passent, comme la politique même, par de violents soubresauts, de la tristesse à la joie triviale¹ ». Richelieu, qui veut régenter le Parnasse comme la France, leur donne un caractère surtout allégorique, emphatique et pompeux : *le Triomphe de Minerve* (1615), *les Quatre Monarchies chrétiennes* (1635), *la Prospérité des Armes de France* (1641); le duc de Nemours, par esprit de réaction, les pousse vers une sorte de joie basse et triviale, afin de divertir un monarque trop souvent triste et taciturne : *les Doubles Femmes* (1625), *la Douairière de Billebahaut* (1626), *les Andouilles* (1628), *les Goutteux* (1630).

Autour de ce Prince du sang et de ce Cardinal se pressent, pour travailler aux plaisirs de la Cour, tous les poètes du temps : Corneille, Imbert, l'Estoile, Colletet, Desmarets, Boisrobert, Chapelain, Malherbe, Maynard, Gombaud, Motin, de Rosset, Saint-Amant, Théophile, du Vivier, Sorel et surtout Bordier; tous les musiciens : Moulinié, Le Bailli, Bataille, Guesdron, Antoine et Jean Boesset. On voit l'académicien Porchères-Laugier prendre le titre d'*Intendant des plaisirs nocturnes*, Francine, ingénieur ordinaire du roi, obtenir la direction générale des machines dans les grands ballets, Bocan régler les danses et le sieur Horace Morel exploiter, par brevet du 17 mai 1631, le privilège de la conduite des ballets, sans parler du sieur Durand, contrôleur provincial des guerres, qui se signalait tout particulièrement dans ce genre de composition.

Le règne de Louis XIV marque l'apogée du Ballet de cour². Pendant la minorité du prince, les deux formes, grave et bouffonne, se retrouvent comme au règne précédent avec Mazarin et Anne d'Autriche, d'une part, et, de l'autre, Gaston d'Orléans, qui entretient dans sa petite cour les traditions d'une gaieté parfois très libre. Pendant la Fronde, le ballet prit un caractère satirique, puis sembla même, un instant, réduit au silence. Il reparut enfin et brilla de tout son éclat avec la jeunesse d'un souverain fort épris de danse, amoureux de la magnificence et du plaisir. Louis XIII, dit Tallemant des Réaux, « dansoit assez bien un ballet, mais il ne faisoit jamais que des personnages ridicules ». Son fils, Louis XIV, dansait très bien, et faisoit les personnages les plus nobles; il représentait Jupiter, figurait le Soleil en son costume d'or, et, sans rougir sous son masque, se laissait appliquer, dans le ballet de *l'Impatience* (1661), les vers suivants de Benserade :

Je ne fais point de geste et ne fais point de pas,
Qui ne soit de mon rang la preuve suffisante;
Le monde représente icy ce qu'il n'est pas,
Moy je suis en effet ce que je représente.
Il n'est rien de si grand dans toute la nature,
Selon l'âme et le cœur, au point où je me voy;
De la terre et de moy qui prendra la mesure,
Trouvera que la terre est moins grande que moy.

1. *Les Origines du théâtre lyrique moderne*, p. 243.

2. On sait qu'avant d'accorder le privilège d'une Académie des opéras, Louis XIV avait institué, dès 1661, une Académie royale de danse, composée de treize des plus expérimentés dudit art, choisis parmi les maîtres de danse et ceux qui figuraient dans les Ballets de cour. Mais il semble qu'ils se réunissaient plus volontiers au cabaret de *l'Épée de bois* qu'au Louvre, où pourtant une salle leur était assignée. Ils ne firent guère parler d'eux, et nul mémoire imprimé n'est résulté de leurs travaux.

Les artisans de ces fêtes ou organisateurs des spectacles étaient l'Italien Buti, Hesselin, Clément, M. de Tubœuf, le duc de Saint-Aignan, le duc de Guise, et surtout le marquis de Villequier ; les danses étaient réglées par Beauchamp et Vertpré, les décors machinés par Torelli, Vigarani et Houdin, les airs de danse et de chant composés par Michel Lambert, Desbrosses, Lallouette, de la Guerre et surtout Lulli ; les vers écrits par Louis de Molliér, qui, auteur, danseur, comédien, musicien, témoignait d'aptitudes multiples, par le président de Périgny, et surtout par Benserade et Molière, qui ont laissé les modèles du genre, le premier avec son esprit, le second avec son génie.

Louis XIV dansa pour la première fois dans le ballet de *Cassandre*, de Benserade, en 1651 ; il parut pour la dernière fois, sous les traits de Neptune et d'Apollon, dans *les Amans magnifiques*, de Molière, en 1669. Or, en cette même année, l'abbé Perrin obtenait les lettres patentes lui « donnant permission d'établir par tout le royaume des académies d'opéra, ou représentations en musique en langue française, sur le pied de celles d'Italie ». Et de là date précisément sinon la fin absolue, du moins le déclin progressif du Ballet de cour qui allait se fondre dans l'opéra et l'opéra-ballet.

Déjà Molière lui avait porté, sans le savoir, un premier coup, lorsqu'il imaginait ses charmantes comédies-ballets qui, de 1661 à 1673, firent les délices de la Cour et de la Ville. Le hasard avait presque présidé à leur naissance, comme il l'explique dans la préface des *Fâcheux* :

« Le dessein était de donner un ballet aussi ; et, comme il n'y avait qu'un très petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entr'actes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux memes baladins de venir sous d'autres habits ; de sorte que, pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie... C'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'antiquité ; et comme tout le monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idée à d'autres choses qui pourraient être méditées avec plus de loisir. »

Bien qu'improvisés, les résultats avaient paru excellents ; ils aboutissaient à des ouvrages où la danse, avec ou sans chant, au lieu de faire le fond du spectacle, n'était que l'accessoire et comme le trait d'union entre les divers actes. Puis le Roi cessa de danser en public ; les courtisans suivirent l'exemple du maître ; ils durent le faire avec d'autant moins de regrets qu'ils voyaient le ballet, jusque-là plaisir aristocratique, devenir sur les planches du théâtre un divertissement public, sinon populaire, et par conséquent moins digne d'eux.

Dès lors, le Ballet de cour perd peu à peu ses caractères distinctifs, et de 1671 à 1697 se mêle avec l'opéra, sans revêtir une forme spéciale. Il ne garde plus son intégrité, ou du moins sa physionomie primitive, que dans les collèges, surtout ceux des jésuites, où il se maintient pendant le siècle suivant, presque jusqu'à la Révolution, et fournit aux élèves un exercice annuel, marquant la fin des travaux scolaires.

Pendant ses vingt-six premières années d'existence, l'« Académie royale des opéras » n'a monté que neuf ballets ou opéras-ballets :

1672. *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, de Molière, Benserade et Quinault, musique de Lulli.

1675. *Le Carnaval*, de Molière, Benserade et Quinault, musique de Lulli.

1681. *Le Triomphe de l'Amour*, de Quinault et Benserade, musique de Lulli.

1685. *L'Églogue de Versailles*, de Quinault, musique de Lulli.

1685. *Le Temple de la Paix*, de Quinault, musique de Lulli.

1688. *Zéphyre et Flore*, de du Boullay, musique des fils de Lulli.

1692. *Le Ballet de Villeneuve-Saint-Georges*, de Banzi, musique de Colasse.

1695. *Les Saisons*, de l'abbé Pic, musique de Lulli et Colasse.

1697. *Aricie*, de l'abbé Pic, musique de Lacoste.

Les deux premiers ouvrages étaient de simples pastiches, qui groupaient certains épisodes empruntés aux Ballets de cour de différents auteurs et déjà donnés précédemment. *Le Triomphe de l'Amour*, où Benserade reprenait une dernière fois la plume après un silence de dix années, est peut-être l'ouvrage qui réalise la fusion des deux genres: par sa forme générale avec ses vingt entrées et ses couplets galants, il appartient encore à l'ancien Ballet de cour; par ses récits et nombreux morceaux de chant, il relève de l'opéra nouveau. *L'Églogue de Versailles* avait été jouée, comme Ballet de cour en 1668, c'est-à-dire dix-sept ans avant, sous le nom de *la Grotte de Versailles*. *Le Ballet de Villeneuve-Saint-Georges* est une pastorale de circonstance, transportée de la Cour au théâtre, et *Aricie*, une mauvaise tragédie. *Le Temple de la Paix, Zéphyre et Flore, les Saisons* ne diffèrent de l'opéra que par le choix du sujet, et n'offrent aucun caractère original; ils constituent un genre mixte, dont les lignes semblent mal définies. Aussi, parlant de Quinault, Cahusac a-t-il pu dire avec raison: « Ce beau génie qui avoit eu des idées si vastes, si nobles, si vraies sur le genre qu'il avoit créé, n'eut que des vûes fort bornées sur le Ballet qu'il n'avoit que défiguré. » Quinault ne fut à cet égard qu'un précurseur; il eut le pressentiment d'une transformation possible; mais l'honneur de la réaliser devait revenir au musicien Campra, et à son collaborateur Antoine Houdar de la Motte¹, membre de l'Académie française en 1710, l'un des fournisseurs attitrés de l'Opéra au début du XVIII^e siècle.

« Ce Poète, dont un de ses amis a dit, que sa mort même n'avoit rien fait pour sa gloire, imagina un Spectacle de Chant et de Danse formé de plusieurs actions différentes toutes complètes et sans autre liaison entr'elles qu'un rapport vague et indéterminé.

« L'opéra imaginé par Quinault est une grande action suivie pendant le cours de cinq Actes. C'est un tableau d'une composition vaste, tels que ceux de Raphaël et de Michel-Ange. Le Spectacle trouvé par La Motte est un composé de plusieurs Actes différens qui représentent chacun une action mêlée de divertissemens de chant et de danse. Ce sont de jolis *Vateau*, des mignatures piquantes, qui exigent toute la précision du dessein, les grâces du pinceau, et tout le brillant du coloris.

« Ce genre, dans sa nouveauté, balança le succès du grand Opéra, parce que le goût est exclusif parmi nous, et que c'est un défaut ancien et national dont, malgré les lumières que nous acquérons tous les jours, nous avons bien de la peine à nous défaire. Cependant, à force de réflexions et de complaisance, on souffrit enfin, au Théâtre-Lyrique, deux sortes de plaisir; mais ce genre trouvé par La Motte, dont on n'attribua le succès, suivant l'usage, qu'au Musicien qu'il avoit instruit et guidé, nous débarrassa du mauvais genre que Quinault avoit introduit sous le titre de *Ballet*.

« *L'Europe galante* est le premier de nos Ouvrages lyriques qui n'a point ressemblé aux opéras de Quinault... Ce Spectacle est une composition originale qui auroit dû combler de gloire le Poète qui l'a imaginée. Ses contemporains ont été injustes. Il a vécu sans jouir. La Postérité le vengera sans doute, et déjà l'envie qui se sert du mérite des morts, pour éclipser celui des vivants, a commencé de nos jours la réputation de ce Poète Philosophe². »

Cette page de Cahusac tend peut-être à relever trop haut les mérites de l'inventeur; car, aux yeux de la postérité, l'invention semblera toujours assez pauvre, qui consistait à introduire dans un spectacle trois actions distinctes, au lieu d'une pure et simple, c'est-à-dire juxtaposer trois pièces au lieu d'en combiner une. Par la suite même on alla jusqu'à représenter, sous le

1. Né à Paris le 15 janvier 1672, mort dans cette ville le 26 décembre 1731.

2. CAHUSAC. *La Danse ancienne et moderne*, tome III, pp. 108 à 111.

nom de *Fragments*, des actes de divers auteurs d'où toute unité était absente, celle de la musique aussi bien que celle du sujet. Et, à plusieurs reprises, cette mode eut grande vogue pendant le XVIII^e siècle. Il n'en est pas moins vrai que *l'Europe galante* devient, par son succès même, une sorte de modèle, et fixe les lois d'un genre auquel s'ajoutera seulement le caractère comique, donné par Houdar de la Motte dans *le Carnaval et la Folie*, musique de Destouches, et par Danchet dans *les Fêtes vénitiennes*, musique de Campra. Son examen permet de différencier l'opéra et l'opéra-ballet, qui, au premier abord, pourraient être pris l'un pour l'autre avec leur mélange analogue de danse et de chant, de récits et de chœurs : 1^o le sujet de l'opéra est sérieux et tragique ; celui du ballet, gracieux ou galant, fantaisiste ou gai ; 2^o l'action de l'opéra est une et se développe toujours en cinq actes ; pour le ballet, il y a autant d'actions que d'actes, quelquefois un ou quatre, le plus souvent trois, et chacun de ces actes ou entrées porte un titre spécial ; 3^o dans l'opéra, les scènes dansées sont des épisodes destinés à varier la marche de l'action ; dans le ballet, les intermèdes sont plutôt les scènes chantées destinées à expliquer la marche de l'action ; autrement dit, la danse est, dans l'un, l'accessoire, et dans l'autre, le principal ; dans l'un, le moyen, et dans l'autre, le but. Ce que l'Encyclopédie exprime en ces termes : « La tragédie lyrique doit avoir des divertissements de danse et de chant que le fond de l'action amène. Le ballet doit être un divertissement de chant et de danse qui amène une action et qui lui sert de fondement. »

D'ailleurs, il condense en lui ou, du moins, rappelle par quelque-une de ses parties les états divers qui ont marqué l'évolution de la danse à travers les âges. Il a la somptuosité des fêtes de la Renaissance et le luxe de machinerie des ballets ambulatoires ; il a le masque de la mascarade et la galanterie du ballet de cour généralement exprimée par le prologue ; il a la variété des danses graves et gaies, y compris les basses danses dont l'art s'est emparé pour les transporter sur la scène ; il a enfin tous les éléments lyriques de l'opéra lui-même.

Ainsi peut se caractériser la physionomie de l'opéra-ballet, ou plus simplement, comme on disait alors, du ballet, auquel Fuzelier jugea bon d'ajouter parfois l'une ou l'autre de deux épithètes dont le sens ne s'explique plus guère. Il qualifie *les Amours déguisés* : ballet *lyrique*, et *les Fêtes grecques et romaines* : ballet *héroïque* ; exemple suivi par d'autres auteurs. Rappelons enfin que la première œuvre chorégraphique de Rameau est le 131^e ouvrage représenté à l'Opéra depuis son origine, et le 43^e ballet. De ces ballets, quatre passaient alors, vu leur nombre de représentations, pour posséder la faveur constante du public : *l'Europe galante* (1697), de Houdar de la Motte, musique de Campra ; *les Fêtes grecques et romaines* (1723), de Fuzelier, musique de Colin de Blamont ; *les Éléments* (1725), de Roy, musique de Lalande et Destouches ; *les Amours des Dieux* (1727), de Fuzelier, musique de Mouret.

Le génie de Rameau devait ajouter à cette liste un nom de plus : *les Indes galantes*.

II

LA DANSE ET LES DANSEURS AU TEMPS DE RAMEAU

Le genre de ballet qui florissait à l'Opéra, lorsque Rameau travailla pour cette scène, était celui dont *l'Europe galante* avait établi les lignes générales, maintenues fidèlement par une tradition de près de quarante années. La coupe même en était approuvée par certains littérateurs, comme Marmontel, qui la justifiait ainsi : « L'avantage de ces petits poèmes lyriques est de n'exiger qu'une action très simple qui donne un tableau, qui amène une fête, et qui, par le peu d'espace qu'elle occupe, permet de rassembler dans un même spectacle trois *opéra* de

genres différens. » Il y voyait d'ailleurs une œuvre d'art dont il se plaisait à justifier les principes et à fixer les règles, en écrivant : « Le choix des sujets, dans ces petits *opéra*, se décide par les mêmes qualités que dans les grands : des tableaux, des sentimens, des images. C'est là que seroient insoutenables les détails qui ne sont pas faits pour le chant. Les épisodes surtout n'y doivent jamais avoir lieu. Ce poème, à raison du peu d'espace qu'il occupe, exige moins de diversité dans les incidens et dans les peintures; mais le plus petit tableau doit avoir un certain mélange d'ombre et de lumière; l'intrigue la plus simple a ses gradations; les détails même ont des nuances qui les font valoir l'un par l'autre; et, en petit comme en grand, il faut concilier pour plaire l'ensemble et la variété. » Par contre, certains artistes et théoriciens ne cachaient pas leur aversion mêlée de dédain. Dans sa *Théorie générale des Beaux-Arts* qui parut en plein XVIII^e siècle, Sulzer écrivait : « Tels qu'ils sont aujourd'hui sur le théâtre, les *ballets* méritent à peine d'être comptés parmi les ouvrages de goût, tant on y aperçoit peu d'esprit et de réflexion. On y voit des personnes bizarrement vêtues qui, avec des gestes et des sauts plus bizarres encore, avec des attitudes forcées et des mouvemens qui ne disent rien, parcourent en forcenés le théâtre, sans qu'il soit possible de deviner le motif qui les agite. Rien n'est plus absurde que de faire succéder un divertissement si insipide à un drame sérieux. » Et dans son *Dictionnaire de musique*, Jean-Jacques Rousseau définit le ballet : « Une bizarre sorte d'opéra, où la danse n'est guère mieux placée que dans les autres et n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *ballets*, les actes forment autant de sujets différens, liés seulement entr'eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, et que le spectateur n'apercevrait jamais, si l'auteur n'avoit soin de l'en avertir dans le prologue. » Au reste, Rousseau s'est exprimé sévèrement sur le compte de la danse. Il l'admettait à la rigueur *après* l'opéra, « comme une petite pièce après la tragédie », comme un divertissement propre à terminer agréablement le spectacle; mais il l'écartait de l'action à laquelle, selon lui, elle ne pouvait ni ne devait concourir. En voici la raison, selon lui : « Comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement et joindre l'art pantomime à la parole qui le rend superflu? Le langage du geste, étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent. On ne répond point par des mots à des gambades, ni au geste par des discours; autrement, je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la danse. Sitôt que vous introduisez la pantomime dans l'opéra, vous en devez bannir la poésie, parce que de toutes les unités, la plus nécessaire est celle du langage, et qu'il est même absurde et ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne, et de bouche et par écrit. »

Le public n'entendait guère les raisonnemens subtils du philosophe, et Rameau se conformait alors d'autant mieux au goût du public que ce contraste des deux « langages », danse et chant, amusait la fantaisie de son imagination, variait le tour de ses pensées musicales et favorisait son goût naturel du rythme et de la mélodie. Mais si, pendant toute la carrière du maître, le cadre des ballets garde ses lignes principales, il subit dans le détail quelques changements auxquels l'influence de Rameau ne fut peut-être pas étrangère, comme, sans parler du costume, le caractère même de la musique et des pas. On sait quelle singularité présidait à la confection des costumes au temps de Louis XIV; les modes de l'époque jointes à une imitation grossière de l'antiquité donnaient déjà pour les chanteurs des résultats dont on peut se rendre compte en consultant les dossiers que possèdent les Archives de l'Opéra, le Cabinet des Estampes et la Bibliothèque Mazarine. Mais pour les danseurs, cette singularité touchait à l'extravagance, puisque les habits devaient en quelque sorte parler aux yeux, c'est-à-dire représenter sous forme d'accessoires et ornemens la caractéristique des personnages. Ainsi le *Monde* était vêtu d'une espèce de carte géographique où l'on voyait la France sur le

cœur, l'Angleterre et l'Allemagne de chaque côté des manches, la botte de l'Italie sur une jambe, et dans le dos les *Terres australes inconnues*. La *Musique* était coiffée d'une guitare et portait une tunique simulant une basse de viole, tandis que deux luths remplissaient l'office de cuissarts. La perruque sur la tête et l'épée au côté, les *Fleuves* étaient bardés de roseaux et d'algues marines, les *Jardiniers* de fleurs et de légumes; l'*Ivresse* secouait ses gobelets comme des grelots, et les *Vents*, avec leur masque bouffi, tenaient un soufflet d'une main et un éventail de l'autre¹. Les femmes, peut-être moins embarrassées d'accessoires, ne semblaient guère plus à l'aise avec le poids de leurs robes longues et lourdes. De telles modes ne favorisaient ni la souplesse des mouvements, ni la grâce des attitudes, ni la légèreté des pas. Aussi les danses gardaient-elles une gravité solennelle et froide. Lulli fut tour à tour blâmé et admiré pour avoir introduit certains « airs de vitesse »; l'innovation parut merveilleuse à ses successeurs, et les chroniqueurs de l'époque témoignaient ainsi de leur enthousiasme : « Il ne faut que voir danser une entrée de chaconne par Ballon, une entrée de vents ou de furies par Blondy, une entrée grave et sérieuse par l'Estang, une de paysan par Dumoulin, et la danse du caprice par la Prevost, pour juger qu'on ne peut porter plus loin la perfection de la danse théâtrale, sans parler d'une infinité d'autres qui charment les spectateurs. Il n'est point de nation qui puisse se vanter aujourd'hui de l'emporter sur les François pour le caractère de toutes sortes de danses, tant pour la composition que pour l'exécution². » Or, cette « perfection » demeurait bien relative, si l'on s'en rapporte à ce que dit Cahusac : « Les uns marchaient des menuets avec une noblesse qu'on a beaucoup vantée; les autres exécutoient quelques pas de Furies avec une médiocre chaleur; nul n'étoit encore arrivé jusqu'à la perfection que nous avons admirée si longtemps dans nos chaconnes. Qu'auroient été les Prevost, les Subligni à côté de M^{lle} Sallé? Quelle exécution, *du temps du feu Roi*, auroit pu être comparée à celle de M^{lle} Camargo? ... La tradition théâtrale nous les peint comme des colosses : le goût ne nous les montreroit plus que comme des pigmées...³ » Et cette opinion se trouve confirmée par l'aveu d'un spécialiste, le chorégraphe Noverre : « La danse de l'opéra n'offroit alors que des tableaux monotones; les ballets étoient froids, mal dessinés; on n'y voyoit aucune variété. Cette danse que l'on nommoit noble étoit dénuée d'expression et de sentiment. La musique languissante de Lulli, faite pour régler les mouvemens des danseurs, leur imprimoit un caractère de tristesse, plus propre à ennuyer le public qu'à l'intéresser⁴. » Cependant Noverre parle d'une époque un peu postérieure et déjà marquée par quelques progrès. Alors, par exemple, la jupe des danseuses s'est raccourcie; elle a perdu en longueur ce qu'elle a gagné en largeur, car le buste, étroitement gainé dans un raide corselet, émerge d'une cage énorme dont la circonférence défie toute proportion; mais la cheville apparaît, et le pied recouvre une liberté qui lui permet de tracer les pas. De même les danseurs ont perdu quelques-uns de leurs « impedimenta »; le tonnelet qui s'attache à leurs flancs les fait ressembler à des totons; mais leurs jambes sont dégagées et se prêtent à tout exercice de virtuosité. Avec le costume, en effet, les caractères de la danse et de la musique se sont modifiés. On ne se borne plus aux fameuses « positions » que l'on divisait en bonnes et mauvaises, c'est-à-dire, ajoutait plaisamment Noverre, « en cinq bonnes positions qui ne le sont

1. Ce masque, déjà rejeté à titre d'essai en 1772 par Maximilien Gardel, fut abandonné l'année suivante par tous les grands danseurs et maintenu seulement pour certains choryphées ou figurants, comme les Vents, les Divinités infernales, dont le visage devait garder un caractère uniforme et symbolique. Quant aux danseuses, dont les rôles étaient tenus par des hommes jusqu'en 1681, elles parurent pour la première fois, croit-on, dans le *Triomphe de l'Amour*, suivant l'exemple que leur avaient donné les grandes dames et princesses de la Cour, mais elles ne portèrent jamais le masque.

2. Cité par CASTIL-BLAZE. *La Danse et les Ballets*, p. 38.

3. CAHUSAC. *La Danse ancienne et moderne*, tome III, pp. 102 et 130.

4. NOVERRE. *Lettres sur la danse*, tome IV, l. xiv, p. 76.

pas, et cinq fausses parfaitement dénommées... Les cinq positions nommées bonnes se font dans un cercle de dix-huit pouces, et, si on les suivoit exactement, on danseroit un pas de deux sur une table de douze couverts. On *arpen*e aujourd'hui toute la longueur du théâtre avec quatre pas de Bourrées, et si l'on suivoit strictement les règles, il faudroit en faire trente pour arriver à l'avant-scène. » La danse noble et froide se dégourdit; on imagine les pas *tortillés*, puis ce qu'on appelle l'*entortillage*, les *tourbillons*, les *cabrioles*, la *gargouillade*, et en 1730 la Camargo bat les premiers *entrechats*. Dans l'ensemble enfin, les figures chorégraphiques commencent à se dessiner plus librement, tandis que jusqu'alors les danseurs s'avançaient en file et formaient des lignes invariablement parallèles, comme les décors eux-mêmes qui ne comportaient, on le sait, aucune plantation oblique.

Rameau ne fut pas étranger à ces perfectionnements, si l'on en juge par une anecdote que je rencontre dans un livre peu connu et paru en 1770 : *Les deux âges du goût et du génie français*, par M. de la Dixmerie. L'auteur passe en revue l'histoire du théâtre, et, après avoir parlé des divertissements où se plaisait la cour de Louis XIV, il ajoute : « A ces grands ballets succédèrent les opéras dont la Danse forme une partie essentielle. On voit, du moins, par le plan de ceux de Quinault, que telle était son intention, mais il fut mal secondé par Lulli, soit qu'à cet égard le Musicien pensât autrement que le Poète, soit qu'il crût manquer de sujets pour exécuter. Ainsi la Danse resta dans un état de médiocrité et de langueur. Elle put, il est vrai, allier quelques grâces simples; mais nulle action, nulle vivacité, nul pittoresque. La danse du dernier siècle était la statue de Pygmalion : il lui manquoit d'être animée. C'est à l'illustre Rameau que cet état doit une partie de ses progrès. Il a causé dans la Danse la même révolution que dans notre Musique. En fortifiant l'une, il a fortifié l'autre. Ce fut pour les danseurs même les plus habiles une nouvelle carrière à parcourir. On affirme que la belle Chaconne des *Sauvages* embarrassa beaucoup le célèbre Dupré; *il fallut que Rameau, lui-même, lui traçât l'esquisse de son exécution.* »

Que la chose fût vraie ou non, le bruit en avait couru; cela suffit pour témoigner de l'influence qu'on attribuait à Rameau, et de l'énergie qu'on lui prêtait. Car, de tout temps il a été malaisé de lutter contre la vanité des maîtres de ballet et les exigences multiples de la troupe dansante. Cahusac, bien placé pour juger des coups, puisque, en sa qualité de librettiste, il recueillait tous les échos de la scène, écrit dans son livre publié en 1754 : « Il n'y a pas dix ans que la Danse a osé produire quelques figures différentes de celles que Lulli avoit approuvées, et j'ai vu fronder comme des nouveautés pernicieuses, les premières actions qu'on a voulu y introduire. Sur un Théâtre créé par le génie, pour mettre dans un exercice continuel la prodigieuse fécondité des arts, on n'a chanté, on n'a dansé, on n'a entendu, on n'a vu constamment que les mêmes choses et de la même manière, pendant le long espace de plus de soixante ans. Les Acteurs, les Danseurs, l'Orchestre, le Décorateur, le Machiniste ont crié au schisme, et presque à l'impiété, lorsqu'il s'est trouvé par hasard quelqu'esprit assez hardi pour tenter d'agrandir et d'étendre le cercle étroit dans lequel une sorte de superstition les tenoit renfermés¹. » En ce qui concerne spécialement l'art chorégraphique, il en attribue la médiocrité à l'esprit de routine, à la mollesse, et surtout aux prétentions du danseur qui, dit-il, « croit ne rien faire, lorsqu'il exécute les figures qu'on lui demande. Il veut se dessiner de caprice, et réussit presque toujours à faire de son entrée un contre-sens... Chacun des danseurs se croit un être à part et privilégié. Il veut avoir le droit de paroître seul deux fois, dans quelque opéra qu'on mette au Théâtre. Il penseroit n'avoir pas dansé, s'il n'avoit ses deux entrées particulières. Il les ajuste toujours à sa mode, et sans aucune relation directe ou indirecte au plan général qu'il ignore et

1. Cette phrase est une évidente allusion de Cahusac au génie de son collaborateur Rameau.

qu'il ne s'embarrasse guère de connoître. » Et l'auteur ajoute, non sans ironie : « S'il y a huit Danseurs ou Danseuses à l'Opéra, qui soient en droit d'avoir chacun deux entrées particulières, il faut (si l'on veut remplir les loix primitives de l'Art), imaginer seize actions séparées qui se lient ou se rapportent à l'action principale, et supposer encore que ces huit sujets se prêteront à les exécuter. Ces deux conditions sont moralement impossibles. Aussi trouve-t-on plus court de laisser aller les choses, comme elles ont été; moyennant quoi, depuis plus de quatre-vingts ans, on est encore, et l'on reste au point d'où l'on est d'abord parti¹. » Et le malheureux compositeur, tiraillé en sens divers, victime de tous ces caprices ligués contre lui, courbait la tête, et, confesse Noverre, « faisait des *passepieds*, parce que M^{lle} Prévost les courroit avec élégance; des *musettes*, parce que M^{lle} Sallé et M. Dumoulin les dansoient avec autant de grâce que de volupté; des *tambourins*, parce que c'étoit le genre où M^{lle} Camargo excelloit, des *chacottes* enfin et des *passecailles*, parce que le célèbre Dupré s'étoit comme fixé à ces mouvemens, qui s'ajustoient à son goût, à son genre, et à la noblesse de sa taille. »

On devine par quels accès de colère dut passer Rameau pour briser les résistances d'un « grand » Dupré et de tant d'autres interprètes de ses œuvres, car le corps de ballet s'étoit accru depuis Lulli qui avait ouvert l'Opéra avec quatre danseurs, et leur avait adjoint quatre danseuses en 1681. Le règlement de 1713 admet pour la danse douze hommes et dix femmes. Vers le milieu du XVIII^e siècle, ce nombre a encore augmenté, puisque l'Encyclopédie indique à l'Opéra de Paris : d'une part, huit danseurs et six danseuses, qui, dansent seuls des entrées et sont appelés *premiers danseurs*; de l'autre, douze danseurs et quatorze danseuses qui composent le corps d'entrée et sont appelés *figurants* : soit, un total de quarante sujets.

Le cadre de la présente étude ne permet pas de rappeler même le nom de tous ces artistes qui par leurs attitudes et leurs pas concoururent aux succès de Rameau; du moins on trouvera ici quelques notes sur les principaux d'entre eux, dont une bonne partie figura d'ailleurs dans les *Indes galantes*. L'appréciation de leurs talents est empruntée aux lettres de Noverre, juge dont on ne peut en cette matière dénier la compétence.

DUPRÉ. Il y avait à l'Opéra deux danseurs de ce nom. L'un étoit appelé le grand Dupré, par comparaison avec l'autre, qui, remarque justement Noverre, « étoit bien plus petit que lui sous tous les rapports », et gagnait aussi beaucoup moins. Ce dernier (Jean-Denis), entré à l'Opéra en 1730, ne touchait en 1734 que 400 livres d'appointemens, augmentés en 1736, et 1737, d'une gratification de 100 livres. L'autre Dupré (Louis), entré à l'Opéra en 1714, étoit parti vers 1724 pour la Pologne, d'où il étoit revenu en 1730 reprendre à Paris sa place, la première, rétribuée par un traitement annuel de 3 000 livres. Comme Vestris, et avant lui, il étoit déjà divinisé de son vivant :

Ah ! je vois Dupré qui s'avance :
Comme il développe ses bras !
Que de grâce dans tous ses pas !
C'est, ma foi, le Dieu de la danse².

Noverre se rencontrait avec l'auteur anonyme de ces vers, quand il écrivait :

En effet, cet excellent danseur avoit moins l'air d'un homme que d'une divinité; le *liant*, le *moëlleux* et la douceur qui régnoient dans tous ses mouvemens, la correspondance intime qui se rencontroit dans le jeu de ses articulations, offroient un *ensemble* admirable... C'étoit une belle machine, parfaitement organisée, mais à laquelle il manquoit une âme. Il devoit à la nature les belles proportions de

1. CAHUSAC. *La Danse ancienne et moderne*, tome III, pp. 100-102, 124, 126, 128.

2. *Anecdotes dramatiques*, tome III, p. 174.

son corps; et de cette excellente construction et de l'emmanchement bien combiné dans la charpente générale, résulterent naturellement des mouvemens doux et agréables, et un accord parfait dans le jeu liant de ses articulations. Toutes ces qualités rares lui prêtoient un air céleste. Mais il étoit uniforme; il ne varioit pas sa danse; et il étoit toujours Dupré.

JAVILLIER. Des deux danseurs de ce nom, l'un qui étoit entré à l'Opéra en 1701, et n'en sortit qu'en 1743, touchait 600 livres depuis 1734, avec des gratifications variant de 100 à 400 livres; l'autre n'entra qu'à Pâques 1736, avec 300 livres. Le premier surtout, Claude, avoit du talent.

Il doubloit Dupré, souvent avec succès; et il avoit quelques temps particuliers et familiers qu'il exécutoit avec grâce, sûreté et facilité.

MALTER, dont les livrets écrivent quelquefois le nom : Maltayre. La famille comptait trois membres qui appartenaient au corps de ballet depuis 1714, 1722 et 1734. En cette dernière année, Malter L. touchait 600 livres, Malter C, 1 000, et Malter III, 800, plus, l'année suivante, une augmentation de 200 livres et une gratification de la même somme.

J'ai vu Malter que l'on surnommoit *le Diable* parce qu'il dansoit les Démons. Il étoit vigoureux, dur et sec; toujours épouvanté, il n'épouvantoit personne. Ce genre idéal et fantastique ne s'est pas perfectionné. Nos diables de l'Opéra n'imitent pas ceux d'Eschyle; ce sont de bons diables qui n'effarouchent pas même les femmes. Il y avoit deux autres danseurs du même nom. L'un se nommoit Malter *l'oiseau*; ce sobriquet fait l'éloge complet de sa légèreté. Son frère ou son cousin avoit aussi son sobriquet : on l'appeloit Malter *la petite culotte*. Il fut toujours médiocre danseur, mais il fit quelques élèves et fut porté à la dignité de maître des ballets; mais comme à cette époque un maître des ballets n'étoit rien moins qu'ingénieur et qu'il ne s'écartoit point des anciennes rubriques, Malter remplit sa place à merveille.

DUMOULIN. Comme pour les Malter, trois artistes portaient ce nom qu'on trouve aussi, dans certains registres de l'Opéra, écrit : Desmoulin.

J'ai vu Dumoulin; il dansoit le pas de deux dans *La Bergerie héroïque*; mais je n'apperçus chez lui que les foibles rayons du couchant de son talent qui, dans son aurore, pouvoit être agréable.

Personne n'a encore succédé à Dumoulin; il dansoit le pas de deux avec une supériorité que l'on aura de la peine à atteindre; toujours tendre, toujours gracieux, tantôt papillon, tantôt zéphir, un instant inconstant, un autre instant fidèle, toujours animé par un sentiment nouveau, il rendoit avec volupté tous les tableaux de la tendresse.

Ces deux appréciations ne sauraient convenir au même artiste. La première sembleroit plutôt s'appliquer à François Dumoulin qui appartenait à l'Opéra depuis 1700 et gagna 1 500 livres; la seconde, à David Dumoulin qui en 1735 touchait 1 500 livres avec 300 de gratification. Pierre Dumoulin étoit inscrit pour 1200 livres de traitement et 150 livres de gratification. En cette année 1735, les trois frères Dumoulin dansaient dans *les Indes galantes*. Pierre et David le plus jeune, entrés tous deux en 1705, se retirèrent: celui-ci en 1751, celui-là en 1748, comme l'aîné.

VESTRIS (Gaetan) appartenait à une famille italienne dont le véritable nom étoit *Vestri*. Il avoit débuté en 1748, et ne quitta l'Opéra qu'en 1781, pour y revenir d'une façon intermittente jusqu'en 1800.

Vestris le père hérita du beau talent de Dupré et de son sobriquet; on le proclama le dieu de la danse; il égala son maître en perfection et le surpassa en variété et en goût. Vestris dansait le *pas de deux* avec sentiment et élégance. Ses fréquents voyages à Stuttgart¹ le conduisirent à l'étude; il devint

1. La Cour de Stuttgart étoit alors renommée pour son luxe; le duc régnant y entretenoit une troupe d'opéra et un corps de ballet dont Noverre fut quelque temps le maître, et qui fournit à l'Opéra de Paris quelques-uns de ses plus brillants sujets.

grand acteur et sut embellir par la vérité de son action tous mes poèmes-pantomimes dans lesquels il joua les premiers personnages. Sa retraite de l'Opéra porta un coup fatal à la belle danse.

LANY (Jean-Barthélémy), entré à l'Opéra en 1750 et maître de ballets en 1754.

Il débuta dans un genre neuf, dont il étoit le créateur, les Pâtres : il obtint le plus éclatant succès et le plus justement mérité. Il offroit des tableaux opposés au sérieux et au demi-caractère; il dansoit les pâtres avec une simplicité rare; ce danseur étoit savant en ce qui concerne le mécanisme des pas; il n'avoit d'ailleurs par sa construction épaisse que les charmes du genre qu'il avoit adopté; mais il les possédoit au plus haut degré.

GARDEL (Maximilien) étoit à peu près à Gaetan Vestris ce que Javillier étoit à Dupré. Né à Mannheim en 1741, il débuta, à l'Opéra vers 1755, fut nommé maître-adjoint des ballets, avec Dauberval, et succéda comme maître à Noverre en 1781.

Il doubloit Vestris avec succès pendant ses absences; mais lorsqu'il reparaissoit, Gardel, malgré son talent, son zèle et ses efforts, étoit éclipsé.

Son frère cadet, Pierre Gardel, maître de ballets en 1784, devait fournir une carrière plus brillante; mais il est postérieur à Rameau, puisque, né en 1758 à Nancy, il débuta en 1771.

M^{lle} SALLÉ. Ce fut, avec la Camargo, la plus célèbre danseuse parmi celles qui créèrent les ouvrages de Rameau. Elle avait paru pour la première fois en public, à la Foire Saint-Laurent en 1718, et son succès lui avait valu d'entrer ensuite à l'Opéra. La première, elle osa jouer la véritable pantomime, en renonçant aux paniers et aux coiffures excentriques, pour représenter la fable de *Pygmalion* et celle d'*Ariane et Bacchus*. Mais cette innovation fut tentée à Londres où la fameuse ballerine fit deux séjours qui lui rapportèrent gloire et argent. A l'une de ses représentations d'adieux, le public lui jetait, en guise de fleurs, des bourses remplies de guinées, et des portefeuilles pleins de billets; Garrick, témoin de ce triomphe, assurait que cette soirée lui avait bien rapporté 200 000 livres. Elle rentra à l'Opéra au mois d'août 1735, pour figurer justement dans la troisième entrée des *Indes galantes*; elle gagnait alors 2 000 livres, plus les gratifications qui n'étaient jamais inférieures à 500 livres. Au théâtre, on l'avait surnommée la Vestale, et, trompé par le bruit qui courait de sa vertu, Voltaire lui avait adressé ce quatrain :

De tous les cœurs et du sien la maîtresse,
Elle allume des feux qui lui sont inconnus.
De Diane c'est la prêtresse,
Dansant sous les traits de Vénus.

Plus tard seulement on sut que la réalité différait de l'apparence, et que la rigueur simulée étoit souvent un piège tendu à l'ennemi pour grossir le butin.

La D^{lle} Sallé, danseuse remplie de grâce et d'expression, faisoit les délices du public. Je ne puis vous fixer l'année de son début, ni celle de sa retraite. Elle ne paroissoit plus à l'Opéra en 1745, époque où je commençois à fréquenter ce spectacle; mais je la vis souvent chez elle. Quoiqu'elle eût quitté le théâtre, elle s'exerçoit tous les jours. Je fus enchanté de sa danse. Elle ne possédoit ni le brillant, ni les difficultés qui règnent dans celle de nos jours, mais elle remplaçoit le clinquant par des grâces simples et touchantes; exempte d'afféterie, sa physionomie étoit noble, expressive et spirituelle. Sa danse voluptueuse étoit écrite avec autant de finesse que de légèreté : ce n'étoit point par bonds et par gambades qu'elle alloit au cœur... Ses grâces sont toujours présentes, et la minauderie des danseuses de ce genre n'a pu éclipser cette noblesse et cette simplicité harmonique des mouvemens tendres, voluptueux, mais toujours décens, de cette aimable déesse.

M^{lle} CAMARGO. Dans le commentaire d'*Hippolyte et Aricie*, il a été parlé spécialement de

cette danseuse, qui, entrée à l'Opéra en 1726, le quitta une première fois le 1^{er} janvier 1735, époque où elle gagnait 2 200 livres, plus 500 livres de gratification, et qui, rentrée en 1740, se retira définitivement en 1751, pour mourir en 1770. Lancret avait fait d'elle un magnifique portrait au bas duquel M. de la Faye inscrivit ces vers plus exacts qu'élégants :

Fidelle aux loix de la cadence,
Je forme au gré de l'art les pas les plus hardis.
Originale dans ma danse,
Je peux le disputer aux Balons, aux Blondis ¹.

J'ai vu danser la D^{lle} Camargo. C'est à tort que quelques auteurs lui ont prêté des grâces. La nature lui avait refusé tout ce qu'il faut pour en avoir; elle n'étoit ni jolie, ni grande, ni bien faite; mais sa danse étoit vive, légère et pleine de gaieté et de brillant. Les *jettés battus*, la *royale*, l'*entrechat coupé* sans frottement, tous ces tems aujourd'hui rayés du catalogue de la danse et qui avoient un éclat séduisant, la D^{lle} Camargo les exécutoit avec une extrême facilité, elle ne dansoit que des airs vifs, et ce n'est pas sur ces mouvements rapides que l'on peut déployer de la grâce; mais l'aisance, la prestesse et la gaieté la remplaçoient; et dans un spectacle où tout étoit triste, traînant et languissant, il étoit heureux d'avoir une danseuse aussi animée, et dont l'enjouement² pût tirer le public de l'assoupissement où le plongeoit la mélancolie. La D^{lle} Camargo avoit de l'esprit, et elle en fit usage en choisissant un genre remuant, actif, qui ne laissoit pas le temps aux spectateurs de l'anatomiser et de s'apercevoir de ses défauts de construction. C'est un grand art de savoir la déguiser sous l'éclat des talens.

M^{lle} LANY (Louise-Madeleine). Sœur du danseur de ce nom, elle appartint à l'Opéra de 1743 à 1767, et fut, dit-on, la première qui sut battre les entrechats à *six*; elle semble avoir possédé en son art une véritable virtuosité.

La D^{lle} Lany, élève de son frère, débuta à l'Opéra à son retour de Berlin, et son début fut un triomphe. Taille superbe, beau Balon (sic), danse écrite avec perfection, nerf, élévation et brillant dans tous les élans; mais cette danseuse ayant subi l'apprentissage le plus rude, sans cesse maltraitée par son frère, avoit contracté une timidité qui tenoit sans doute à la rigueur de la leçon; cette espèce de crainte qui ne la quitta jamais lui ôtoit l'expression qu'elle auroit pu ajouter aux charmes de la plus correcte exécution... M^{lle} Lany a effacé toutes celles qui brilloient par la beauté, la précision et la hardiesse de leur exécution; c'est la première danseuse de l'univers.

Les Amours volent sur tes traces,
Lany; tu joins à la beauté,
Des nymphes la légèreté,
Et les attitudes des Grâces ³.

Dans son poème de la *Déclamation*, Dorat lui a consacré les vers suivants :

Aux talens naturels que l'art soit réuni :
Telle est à nos regards la danse de Lani.
Précision, vitesse, esprit, tout s'y ressemble ;
Les détails sont parfaits sans altérer l'ensemble.
Elle enchante l'oreille et ne l'égare pas :
La valeur de la note est toujours dans ses pas.

M^{lle} LYONNOIS (Marie-Françoise Rempon dite). Elle avait débuté en 1744 à 600 livres, avait

1. Célèbres danseurs de l'époque précédente. *Anecdotes dramatiques*, tome III, p. 84.

2. Noverre ajoute en note : « M^{lle} Camargo, si gaie au théâtre, étoit naturellement triste et sérieuse; et, après avoir entraîné le public à la joie et au plaisir, après avoir obtenu les plus grands applaudissemens, sa physiologie reprenoit une teinte de tristesse. A peine rentrée dans les coulisses, le charme s'évanouissoit, et les traces aimables de l'enjouement et de la gaieté étoient effacées en un instant. »

3. *Anecdotes dramatiques*, tome III, p. 74.

vu ses appointements s'élever progressivement jusqu'à 1 800 livres, et quitta le théâtre en 1767. Ce quatrain indique assez le genre de séduction qu'elle exerçait sur les spectateurs :

Quand sous la forme d'un démon
Lyonnois paroît sur la scène,
Chacun dit à son compagnon :
Je sens que le diable m'entraîne¹.

Dans *Zoroastre*, M^{lle} Lyonnois mimait à ravir le rôle de la Haine, qui figure en cette pièce avec le Désespoir. M^{lle} Lyonnois y risqua la gargouillade, pas brillant et difficile que les femmes [n'osoient point aborder. Elle y réussit admirablement. La gargouillade était réservée pour les entrées de démons, parce qu'elle servait à peindre la terreur; on l'employait avec succès, dans le genre comique, en ayant soin de la tourner en gaieté.

Dans le sexe charmant dont je suis tributaire,
Le Caprice, l'Orgueil et surtout la Fierté
Accompagnent pour l'ordinaire
Les talens, l'opulence et la moindre beauté.
Mais Lyonnois à qui tout rend les armes,
Dont les yeux à mon cœur ont livré tant d'assauts,
Des belles a tous les charmes
Sans en avoir les défauts².

M^{lle} CARVILLE. Il y eut, à quelques années d'intervalle, deux danseuses de ce nom. La première était entrée à l'Opéra en 1731, et fut congédiée à Pâques 1738. Comme elle ne gagnait que 400 livres, on peut conclure qu'elle avait un mince talent; mais certaine note d'un registre secret des Archives de l'Opéra lui consacre quelques lignes qui pourraient expliquer son congé : « Grosse courtaude que toutes les filles d'opéra appellent leur tante, parce qu'elle a prostitué sa nièce à un mylord qui la fait vivre. » La seconde est définie par Noverre : « une grande femme qui ne dansoit qu'avec les bras. » C'est à cette dernière, élève de Dupré, que s'adressait évidemment ce quatrain des *Anecdotes dramatiques* :

Que Carville fait bien connoître
Par sa grâce et ses pas charmants,
Jusqu'à quel point vont les talens
Avec les leçons d'un grand maître!

M^{lle} LE BRETON. « Camuse, dit le registre de l'Opéra, mais le visage rond, le buste des plus beaux. Maîtresse *extrordinaire* de l'Intendant de Paris. » Entrée à l'Opéra en 1733, elle gagnait, en 1735, 500 livres, plus 100 de gratification. Elle n'occupa jamais qu'un rang secondaire, puisque Noverre écrit d'elle : « La demoiselle Le Breton seroit aujourd'hui une excellente choréphée. »

Il faudrait citer encore les deux LAVAL, père et fils, dont l'un obtint en 1739 la place de maître des Ballets du Roi, et dont l'autre était en 1775 directeur de l'Académie de Danse; LYONNOIS, frère de la danseuse de ce nom, qui se retira à Saint-Germain-en-Laye, avec une pension de 1 200 livres; M^{lle} REX ou RAIX, M^{lle} ALLARD, et la charmante PUVIGNÉ ou PUVIGNÉE qui justifiait ce compliment :

Que de grâce, que de justesse
Et dans vos pieds et dans vos bras!
Jeune Puvigné, la Jeunesse
Et Terpsicore ont moins d'appas³.

1. Cité par Castil-Blaze.

2. *La Galerie de l'Académie royale de musique* (1754), p. 60.

3. *Anecdotes dramatiques*, tome III, p. 411.

Il faudrait surtout ajouter à ces noms ceux d'AUGUSTE VESTRIS, qui dépassa encore la renommée de son père, et fut jugé « le danseur le plus étonnant de l'Europe » ; DAUBERVAL, et LE PICQ que son maître Noverre semblait considérer comme le plus accompli en tout genre ; M^{lle} HEINEL, plus tard M^{me} VESTRIS, modèle parfait de la danse sérieuse, M^{lle} PESLIN et M^{lle} THÉODORE qui épousa Dauberval dont elle était l'élève, et surtout la GUIMARD dont le talent est demeuré célèbre dans les fastes de l'Opéra. Mais ces artistes, entrés au théâtre peu avant ou même après la mort de Rameau, ne parurent qu'aux suprêmes et fragmentaires reprises de ses ouvrages ; ils n'ont donc pas été, à proprement parler, les disciples du maître et les collaborateurs de son succès.

En se rappelant d'une part la valeur de ce glorieux personnel, et de l'autre le luxe de ces Ballets de cour d'où l'Opéra était issu, on pourrait se figurer qu'à l'époque de Rameau l'Académie royale de Musique donnait des spectacles dont la magnificence devait éblouir les yeux. Mais depuis le jour où le Roi avait cessé de concourir personnellement aux dépenses, le théâtre appartenait à des entrepreneurs qui cherchaient vainement le moyen d'augmenter les bénéfices, et en étaient réduits, s'ils avaient un peu d'ordre, à pratiquer le système des économies pour échapper à la faillite où la plupart d'entre eux sombraient misérablement. Ainsi s'explique cette lettre, que son auteur rédigeait longtemps après les faits dont il avait été témoin, et dont les détails sont trop caractéristiques pour ne pas trouver place ici :

L'Opéra de 1740 ne peut être comparé, Madame, à celui d'aujourd'hui ; car il n'y a point d'analogie entre l'infiniment grand et l'infiniment petit. L'état des appointemens ne s'élevait alors qu'à douze mille francs par mois. Ceux de quelques premiers sujets étoient portés jusqu'à cent louis et ceux des chanteurs des chœurs, des figurans et figurantes étoient fixés à 400 livres ; les sujets de l'orchestre n'étoient pas plus magnifiquement traités. Les grands corps de ballet n'excédoient pas le nombre de seize danseurs et danseuses ; les autres étoient composés de huit ou de douze personnes, et les chœurs chantans n'étoient pas plus nombreux. Tout étoit proportionné à la petitesse du local, et au produit des recettes, qui, excepté celle du vendredi, étoient ordinairement très minces. On ne donnoit alors que deux opéras par an, un d'hiver tel que *Roland* ou *Armide*, et un d'été tel que les *Éléments* ou les *Fêtes vénitiennes*. Vous voyez, Madame, que l'ordinaire de l'Opéra étoit bien maigre. Dans la belle saison, on représentoit habituellement des fragmens ou des actes détachés. Ces *mirotons* ne ragoïtoient personne ; on les servoit le jeudi et ce jour n'étoit point heureux pour la recette. Le public n'arrivoit point et l'opéra se perdoit dans le vide.

Ce spectacle étoit pauvre en vêtement, et le costume barbare adopté alors annonçoit le mauvais goût, des habits d'une coupe désagréable, force oripeau, des franges et des paillettes étoient semées sans ordre et avec profusion sur des étoffes pesantes. Un nommé Perronet, dessinateur parfaitement ignorant, s'étoit chargé de la partie intéressante du costume ; mais privé de connoissances et dépourvu de toute espèce de goût, il ne sortit jamais du petit cercle que la routine lui traçoit. J'ai vû les chœurs chantans porter, pendant sept ou huit années, les mêmes habits de panne, sur lesquels on appliquoit de larges points d'Espagne. Ces vêtemens offroient, par leur vétusté, l'image d'une batterie de cuisine ; le cuivre et l'étain se montroient partout, et cette prodigalité devenoit complete, lorsque le corps de ballet, vêtu dans le même genre, se réunissoit aux chœurs. Tous ces habits étoient roides, guindés et sans le moindre pli ; ils étoient étalés sur d'énormes paniers. Les hommes en portoient de moins longs et de moins larges.

Voilà, Madame, l'esquisse de l'Opéra en 1740. Je vous traceroi successivement celle des sujets qui embellissoient cette scène noire, languissante et monotone. Vous voyez, Madame, que ce récit n'est point amusant et qu'il est aussi froid que l'Opéra d'alors. Mais il m'est impossible de prêter des charmes et de la grâce à des choses mesquines¹.

A défaut de la splendeur matérielle, l'Opéra devait, grâce à Rameau, voir grandir son prestige artistique. Le ballet, notamment, allait ouvrir un champ fertile à l'imagination du compo-

1. NOVERRE. *Lettres sur la danse*, tome IV, p. 66.

siteur, et l'hommage que rend Noverre à son génie n'est pas banal, car il émane d'un praticien sachant les difficultés du genre et pouvant fixer exactement la part qui revient à chacun dans les progrès accomplis. Rameau, dit-il, « avait posé les limites sages qui convenoient au genre de musique propre à la danse; ses chants étoient simples et nobles : en évitant la monotonie des airs et des mouvemens auxquels ses prédécesseurs s'étoient livrés, il les avoit variés; et ayant senti que les jambes ne pouvoient se mouvoir avec autant de vitesse que les doigts, et que le danseur étoit dans l'impossibilité de faire autant de pas que les airs présentent de notes, il les phrasoit avec goût¹. »

Et tel fut, en effet, le mérite de ses ballets, que leur succès égala celui de ses opéras, et que certaines de leurs pages ont, de tout temps, échappé à l'oubli. Même après qu'*Hippolyte et Aricie*, *Zoroastre*, *Castor et Pollux* eurent disparu de la scène, on jouait et l'on joue encore, l'Air des *Sauvages*, le Rigaudon de *Dardanus* et le Tambourin des *Festes d'Hébé*.

III

FUZELIER ET LE LIVRET DES « INDES GALANTES ».

Nul document, correspondance ou mémoires, ne nous renseigne sur les relations plus ou moins amicales de Fuzelier et de Rameau; on ignore si elles dataient de loin, et si elles furent très intimes; il est seulement permis de supposer qu'elles avaient pris naissance au Théâtre de la Foire, où tous deux eurent plus d'une occasion d'exercer leurs talents. On a prétendu que Rameau avait été quelque temps chef d'orchestre de cette scène minuscule. En songeant qu'il était à la même époque organiste de l'église Sainte-Croix de la Bretonnerie, on devra s'étonner qu'il ait pu remplir simultanément les deux emplois. Sans doute aujourd'hui l'Église tolérerait, et tolère en effet, ce cumul; mais elle montrait alors plus d'intransigeance et aurait crié au scandale pour de moindres sujets. Si Rameau n'a pas tenu le bâton de mesure dans ces lieux de plaisir où la Muse affichait parfois quelque liberté, du moins il y avait donné, en compagnie de Piron, trois « opéras-comiques », dont la musique a malheureusement disparu :

L'Endriague, 3 actes. Foire Saint-Germain, le 3 février 1723.

L'Enrollement d'Arlequin, un acte avec divertissement. Foire Saint-Germain, février 1726.

La Robe de dissention ou le faux Prodige, 3 actes. Foire Saint-Laurent, le 7 septembre 1726.

Or, Fuzelier était, avec Piron, d'Orneval, Lesage et Panard, un des fournisseurs attitrés de ce théâtre, où il compta de notables et multiples succès. Il passe même pour l'inventeur de ces *Comédies à écriteaux*², au moyen desquelles les comédiens avaient spirituellement tourné l'arrêt du Parlement qui leur interdisait de chanter afin d'épargner une concurrence aux grands théâtres, et qui menaçait de transformer ainsi leurs pièces en simples pantomimes. Fuzelier plaida la cause et la gagna par son ingéniosité. On ne sait rien de sa vie; la seule anecdote qui nous soit parvenue se rapporte à sa mort. Court, trapu, doué d'une corpulence qui ne lui rendait pas la marche facile, il se faisait volontiers traîner dans une petite voiture basse, à défaut de chaise à porteurs, et il appelait son *cheval baptisé* le serviteur chargé du soin de cette traction. « Mon ami, lui avait-il dit, quand tu me trouveras étendu sur le carreau de ma chambre, c'est que je serai occupé à quelque chose de sérieux, il ne faudra pas m'importuner. » Un jour, le *cheval*

1. NOVERRE. *Ibid.*, tome II, p. 156.

2. « C'était une espèce de cartouche de toile roulé sur un bâton et dans lequel était écrit en gros caractères le couplet avec le nom du personnage qui aurait dû le chanter. L'écriteau descendait du cintre, et était porté par deux enfants habillés en Amours, qui le tenaient en support. Les enfants déroulaient l'écriteau; l'orchestre jouait l'air du couplet et donnait le ton aux spectateurs qui chantaient eux-mêmes ce qu'ils voyaient écrit, pendant que les acteurs y accommodaient leurs gestes. »

baptisé entre et voit Fuzelier le nez contre terre. Fidèle à sa consigne, il se retire avec discrétion, ferme la porte et va raconter aux voisins que son maître est sérieusement occupé. En effet, il était mort, frappé d'une attaque d'apoplexie.

Né à Paris, en 1668 suivant les uns, en 1672 suivant les autres, et décédé dans cette même ville le 19 septembre 1752, Louis Fuzelier ou Fuselier (car les deux orthographes se rencontrent) a laissé un nom dans la littérature dramatique du XVIII^e siècle, grâce à sa verve aimable et facile, son esprit d'un tour plaisant, et son inépuisable fécondité. C'était en son temps une sorte de Scribe, doublé de Duvert et Lausanne; il abordait tous les genres, et, travaillant pour toutes les scènes, écrivait indifféremment opéras et opéras-comiques, tragédies et comédies, ballets et pantomimes, divertissements et parodies, sans parler de sa collaboration au *Mercure de France*¹, dont il avait, depuis 1744, obtenu le privilège avec La Bruere, en récompense de ses travaux littéraires et de ses succès. On cite de lui :

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE :

Les Amazones modernes, les Amusemens de l'automne, les Animaux raisonnables, Cornélie vestale, Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain, le Procès des Sens.

A LA COMÉDIE-ITALIENNE :

Amadis le Cadet, l'Amour maître de langue, Arlequin Persée, la Bague magique, le Débris des Saturnales, le Faucon, Hercule filant, le Mai, Mélusine, la Méridienne, la Mode, Momus exilé, les Noces de Gamache, la Parodie, la Rupture du Carnaval et de la Folie, le Serdeau des théâtres, les Saturnales, le Vieux monde.

A L'OPÉRA, sa production ne fut pas moins importante et mérite, à cause du cadre même, d'être ici mentionnée avec quelques détails, suivant l'ordre chronologique :

1713 (22 août). *Les Amours déguisés*², musique de Bourgeois, ballet lyrique en trois entrées et un prologue, dont la troisième entrée, *l'Estime*, fut, plus tard, donnée séparément à l'Opéra, le 16 juillet

1. Les détails les plus complets, relatifs à cette collaboration, se trouvent dans un manuscrit appartenant à la Bibliothèque de l'Opéra, et intitulé : *Mémoire historique et détaillé, pour la connoissance exacte des auteurs qui ont travaillé au Mercure de France*, etc.

L'auteur anonyme de ce travail dit qu'après la mort de Buchet, « Le Privilège de cet ouvrage fut demandé par les S^{rs} Dufresny, de la Roque et Fuzelier qui l'obtinrent par lettres données à Paris le 3 de juillet 1721... »

« Les S^{rs} Dufresny et Fuzelier étoient protégés par M^e la princesse de Conty douairière. M. de la Roque étoit seulement soutenu par le S^r Dufresny auquel il avoit promis une rétribution pour l'associer au privilège du *Mercure*. Le S^r Fuzelier ne s'opposa point à ses prétentions, ces trois auteurs s'accordèrent et dans un acte passé entre eux, il est dit que les survivans hériteroient de la part du prédécédé. Le S^r Dufresny mourut le 6 octobre 1724, alors le S^r de la Roque sollicita de nouveau et obtint par brevet du 17 octobre 1724, et lettres patentes données en conséquence le 9 novembre suivant, un nouveau privilège pour composer exclusivement à tout autre le *Mercure de France* et se contenta d'offrir à M. Fuzelier, qui étoit exclu par ce dernier privilège, une pension qu'il lui a payé (*sic*) très exactement... »

« Les S^{rs} Louis Fuzelier et Charles Antoine le Clerc de la Bruere succédèrent au S^r de la Roque par brevet du Roi donné au camp devant Fribourg le 31 octobre 1744, et en vertu d'un privilège daté à Paris le 13 novembre de ladite année. Ils publièrent leur premier volume au mois de novembre. » Plus loin le rédacteur de cet ouvrage établit le compte des volumes publiés par chaque direction, et donne les chiffres suivans :

MM. Dufresny, Laroque et Fuzelier, depuis juin et juillet 1721,	
jusques et compris le mois d'octobre 1724, cy.	47
MM. Fuzelier et de la Bruere, depuis le mois de novembre 1744,	
jusques et compris le second volume de juin 1748, cy.	53

100

Soit exactement, cent volumes du *Mercure de France*.

2. Sous ce titre, Fuzelier avait déjà donné au Théâtre de la Foire, en collaboration avec Le Sage et d'Orneval, un opéra-comique avec divertissement et vaudeville.

1773, avec musique de Cardonne, et sous le titre d'*Ovide et Julie*. — Succès. Reprises en 1714 avec addition d'une entrée nouvelle, en 1726 et 1748.

1714 (10 avril). *Arion*, musique de Matho, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue. — Insuccès.

1718 (9 octobre). *Les Ages*, musique de Campra, opéra-ballet en trois entrées et un prologue. — Succès. Reprise en 1724, avec addition d'une entrée nouvelle.

1723 (13 juillet). *Festes Grecques et Romaines*, musique de Colin de Blamont, ballet héroïque en trois entrées et un prologue. — Grand succès. Reprises en 1733, 1734 avec addition d'une entrée nouvelle, 1741, 1742, 1753, 1762, 1770.

1725 (10 avril). *La Reine des Péris*, musique de Jacques Aubert, comédie persane en cinq actes et un prologue. — Insuccès.

1727 (16 septembre). *Les Amours des Dieux*, musique de Mouret, opéra-ballet en quatre entrées et un prologue. — Succès. Reprises en 1737, 1747, 1757, 1767.

1729 (9 août). *Les Amours des Déeses*, musique de J-B. Quinault, ballet héroïque en trois entrées et un prologue, plus une nouvelle entrée, ajoutée la même année. — Succès d'estime.

1730 (8 octobre). *Le Caprice d'Erato ou les Caractères de la musique*, musique de Colin de Blamont, divertissement en un acte et un prologue. — Non repris.

1735 (23 août). *Les Indes Galantes*, musique de Rameau, ballet héroïque en trois entrées et un prologue. — Grand succès. Reprises en 1736, 1737, 1743, 1744, 1751, 1761, 1762, 1765, 1770, 1771, 1772.

1736 (11 mars). *Les Sauvages*, musique de Rameau, nouvelle entrée des *Indes Galantes*. — Grand succès. Reprises en 1737, 1740, 1743, 1751, 1761, 1762, 1765, 1773.

1744 (11 juin). *L'École des Amants*¹, musique de Niel, opéra-ballet en trois entrées et un prologue. — Reprise en 1745, avec adjonction d'une nouvelle entrée.

1749 (23 septembre). *Le Carnaval du Parnasse*, musique de Mondonville, ballet héroïque en trois actes et un prologue. — Succès. Reprises en 1750, 1760, 1767, 1774.

1759 (20 juillet), *Phaëtuse*, musique d'Iso, entrée en un acte, intercalée dans les *Fragmens héroïques*, et jouée ainsi dix-sept fois.

Quelques dictionnaires mentionnent encore *les Amours de Tempé*², *les Romains*³, et *Jupiter et Europe*. De ces ouvrages, les deux premiers sont des ballets héroïques, l'un en quatre entrées, l'autre en cinq entrées et un prologue : l'un de Cahusac, l'autre de Bonneval; le troisième n'a jamais été représenté sous ce titre à l'Opéra.

Quant aux théâtres de la foire, et aux pièces pour marionnettes, il serait malaisé de dresser un catalogue des œuvres qu'a signées Fuzelier; les *Anecdotes dramatiques* citent les titres de *quarante*, et les etc. ajoutés prouvent combien cette liste demeure incomplète.

« Quoi qu'en ait dit La Harpe, écrit M. Champagnac, cet auteur ne manquait ni d'imagination ni de valeur poétique. Ses vers ne sont pas dépourvus de mérite. » Quoi qu'en dise M. Champagnac, ce talent poétique semble mince aujourd'hui, et les vers valent surtout par les idées cocasses, les plaisanteries égrillardes, les intentions satiriques, qu'ils contiennent.

Dans ses parodies, il ne craignait pas de prendre à partie l'Opéra. Le ballet des *Éléments*, par exemple, lui avait inspiré son *Momus exilé*; l'Entrée du *Feu* met en scène le sujet de la *Vestale*; on sait que, si les complices sont surpris, la Vestale sera enterrée vive et l'amant condamné au fouet, *selon la loi*, dit le livret. Comme à l'Opéra les rôles étaient tenus par des artistes qui avaient dépassé, l'un la cinquantaine et l'autre la quarantaine, Fuzelier soutient dans sa pièce que « la vivacité de l'amant mérite le fouet, *indépendamment* de la loi. » Et plus

1. Sous ce titre, Fuzelier avait déjà donné au Théâtre de la Foire, en collaboration avec Le Sage, une comédie qui avait obtenu du succès, puisque, jouée en 1716, elle fut reprise en 1721, 1726, et 1732.

2. Musique de Dauvergne.

3. Le dictionnaire Larousse imprime à tort : *les Romains*. La musique a Niel pour auteur.

loin il raille agréablement le désordre qui régnait dans la pièce de son confrère Roy. C'est ainsi qu'un musicien chante :

Va, triste raison, va régner loin de la treille,
Et vive le désordre où nous jettent les pots!
Ainsi que l'Opéra, le dieu de la bouteille,
Au lieu des *Éléments*, nous fait voir le chaos.

Un autre personnage survient et s'écrie :

Paraissez, éléments!
Point de dispute vaine.
Ainsi donc sur la scène
N'observez point vos rangs!
Paraissez, éléments!

Un troisième leur succède et conclut :

En vain, décorant cet ouvrage,
Le pinceau, par des coups divers,
Du chaos nous trace l'image :
Il est bien mieux peint dans les vers.

Dans *Amadis de Grèce*¹, le héros s'éloigne précipitamment sans plus s'inquiéter de ses compagnons, Mélisse et le prince de Thrace. Dans *Amadis le cadet*, la scène se trouve parodiée ainsi :

Partons ! m'y voilà résolu,
Sans que Mélisse m'embarrasse,
Sans savoir ce qu'est devenu
Mon ami le prince de Thrace.
Le drôle me rattrapera
A la dînée... ou ne pourra.

Dans *Alcyone*², Pélée, voyant sa maîtresse prête à expirer, se met à chanter au lieu de la secourir; dans la *Rupture du Carnaval et de la Folie*, Fuzelier parodie la scène en faisant dire à Momus :

Que vois-je ? de ses sens
Elle a perdu l'usage !

Et l'Amour lui répond : « Fort bien ! Allez-vous à l'exemple de Pélée psalmodier deux heures aux oreilles d'une femme évanouie ? Ces héros d'opéra prennent, je crois, leurs chansons pour de l'eau de la Reine de Hongrie. » Enfin, plus loin, parlant des auteurs qui ont la prétention de mettre du bon sens dans les opéras, il ajoute : « Un opéra raisonnable, c'est un corbeau blanc, un bel esprit silencieux, un Normand sincère, un Gascon modeste, un procureur désintéressé, enfin un petit-maître constant et un musicien sobre. »

Fuzelier se montra trop fidèle observateur de ce principe, en écrivant *les Indes galantes*, dont la conception ne dut pas imposer à son esprit un bien rude effort, et dont l'exécution offre plus d'un trait qui semble même un défi au bon sens. Il ne s'en aperçut guère, étant sans doute

1. Tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de La Motte, musique de Destouches, représentée en 1699, puis reprise en 1711, et en 1724, année où parut la parodie de Fuzelier.

2. Tragédie lyrique en cinq actes avec prologue, paroles de La Motte, musique de Marais, représentée en 1706, reprise en 1719, 1730, 1756, 1757 et 1759.

plus clairvoyant pour les autres que pour lui-même, et l'*Avertissement* dont il fit précéder son livret, laisse deviner même quelque satisfaction de la tâche accomplie.

En voici la reproduction exacte avec les fautes d'orthographe, de ponctuation et d'accents que renferme la première édition :

Un Auteur occupé du soin de plaire au Public a-t'il tort de penser qu'il faut quelquefois essayer de le divertir sans le secours des Dieux et des Enchanteurs? Peut-être en présentant à ce Public indulgent pour la Nouveauté, des Objets choisis dans les climats les plus reculez, accordera-t'il son suffrage à la singularité d'un spectacle qui fournit à ERATO et à TERPSICORE l'occasion d'exercer leur génie.

Quoyque la passion favorite des Heros célébrez par la Déesse de l'Harmonie inspire les mêmes sentimens sous les deux Poles, il existe de la différence dans le langage qui les exprime. Exceptons celui des yeux qui s'entend par tout, et qui empêche l'Amour d'être étranger dans aucuns pays : l'Univers est sa Patrie. Mais quoyque les Amants suivent tous la même loy, leurs Caracteres Nationaux ne sont pas uniformes; cela suffit pour répandre dans un Poëme Lirique cette variété si necessaire, à present que la source des Agrémens simples et naturels semble épuisée sur le Parnasse.

LA PREMIERE ENTRÉE du Ballet qu'on hazarde aujourd'huy est copiée d'après un illustre Original. C'est le grand-Visir Topal Osman, si connu par l'excès de sa generosité. On peut en lire l'Histoire dans le Mercure de France du mois de Janvier 1734.

J'espere que l'on conviendra que le Modelle respectable que j'ay choisi pour former mon vertueux Bacha, autorise les traits que j'ay donnez à la Copie : Un Turc semblable à Topal Osman n'est pas un Héros imaginaire; et quand il aime, il est susceptible d'une tendresse plus noble et plus délicate que celle des Orientaux. Son cœur est capable des efforts les plus magnanimes.

LA SECONDE ENTRÉE remplie par les Incas du Perou, n'a pû être enrichie par la pompeuse Décoration de leur Temple du Soleil détruit par les heureux Conquerants de l'Amerique, ces Vainqueurs couverts des lauriers les plus dorez qu'on ait jamais cueillis sur les pas de Bellone.

Garcilasso de la Vega, Inca, Historien du Perou, né à Cusco¹ peut satisfaire les Curieux sur les détails de ce riche Empire; ils s'instruiront chez cet Auteur Indien de tout ce qui concerne les Incas; On y apprend que leurs Parents les plus éloignez se paroient du même Titre; Celui de Palla appartenoit à toutes les Princesses. On ne tiroit que de la famille Royale les principaux Ministres de la Religion aussi étenduë que le pouvoir du Monarque. Les Ceremonies et les Festes des Peruviens étoient superbes.

Le Volcan qui sert au Nœud de cette Entrée Américaine n'est pas une invention aussi fabuleuse que les Opérations de la Magie. Ces Montagnes enflamées sont communes dans les Indes. Le Mexique est fameux par celle de Popocatépec, qui égale le Vésuve de Naples et le Gibel de Sicile : Quant au Perou il est fort sujet aux tremblements de terre. Bien des Voyageurs estiment attestent qu'ils ont rencontré de ces fournaises souterraines composées de bitume et de soufre qui s'allument facilement, et produisent des incendies terribles lorsqu'on fait rouler un seul morceau de rocher dans leurs Gouffres redoutables. Les Naturalistes les plus habiles appuyent le témoignage des Voyageurs par des raisonnemens Phisiques, et par des Experiences plus convaincantes encor que les Arguments. Me condamnera-t'on, quand j'introduis sur le Théâtre un Phénoméne plus vray-semblable qu'un Enchantement? et aussi propre à occasionner des Symphonies Cromatiques? Un Sacrificateur payen, aveuglé par la jalousie et guidé par la fureur, se sert de ce dangereux Phénoméne pour réussir dans ses projets criminels; Quels artifices ne risque par l'Amour entraîné par le desespoir, et l'imposture cachée sous le manteau sacré de la Religion? Phani n'est pas encore assez desabusée des erreurs de son culte, pour n'être pas frappée d'une terreur superstitieuse à la vuë d'un embrasement effroyable qu'on lui assure être une menace celeste; cependant son antipatie pour Huascar lui inspire une fermeté que ne luy auroit jamais procuré la raison; les idées que cette Princesse Indienne a des Espagnols, de leurs armes et de leurs Vaisseaux, la caracterisent. Antoine de Solis, et Augustin de Zarate, Relateurs les plus connus des Conquestes du Mexique et du Perou, seront les garands de cette proposition.

Le Divertissement de la TROISIEME ENTRÉE n'y est pas adapté sans fondement. Les Asiatiques aiment fort les Fleurs. Les Turcs et les Persans leur consacrent des jours dans la plus riante saison de l'année; et ces jours sont embellis non-seulement par l'exposition des Fleurs favorites rangées avec choix dans des Vases façonnez au Japon et à la Chine, mais encore par des illuminations brillantes dès que la nuit

1. Cusco Capitale du Pérou. (Note de Fuzelier.)

vient couvrir de ses voiles ces aimables trésors des Jardins; ainsi, j'ay pû faire transporter l'inclination fleuriste dans les Indes par un Prince de Perse.

On n'a pas oublié dans toutes ces Entrées le goût que le Public montre à present pour les Ballets dansants, où il découvre un Dessein raisonné et pittoresque. Goût judicieux qui devoit naître plutôt dans un siècle éclairé, dans un siècle témoin du progres des talens, qu'il voit chaque jour, conduits par des Principes seurs, acquerir de la science sans perdre des graces.

Fuzelier avoit beau parer sous les couleurs de l'histoire et de la géographie l'indigence de son affabulation dramatique, il recueillit peu de suffrages; il dut se soumettre au verdict du public et de la presse, qui le condamnait à remanier son ouvrage; il le fit d'ailleurs avec une bonne grâce et une promptitude qui témoignent d'une humeur où ne perçait ni sot amour-propre ni vain dépit. Le *Mercure de France*, dans la rédaction duquel il comptait sûrement des amis avant d'en prendre la direction, le félicite sur ce point, avant même de rendre compte de la pièce : « Les Auteurs attentifs à saisir le goût du Public, ont fait dans cet ouvrage des changemens qui prouvent leur zèle et leur activité. Dans les Représentations suivantes, ces corrections ont eu le sort de bien des endroits de la Pièce; elles ont été fort applaudies¹. » Fuzelier d'ailleurs n'avoit pas attendu la représentation pour commencer les modifications. Par exemple, *les Indes galantes* s'appelaient d'abord *les Victoires galantes*; c'est ainsi que le ballet fut annoncé², puis répété, comme le prouvent les partitions manuscrites conservées à l'Opéra. De ces deux titres, l'un rappelait simplement le pouvoir de l'amour; l'autre indiquait la couleur exotique de l'œuvre, sans grande précision du reste, puisque la première Entrée se passe en Turquie, la deuxième au Pérou, et la troisième en Perse. Il est vrai qu'au XVIII^e siècle encore on appelait « Indes » certains pays situés hors de l'Europe, en les qualifiant : *orientales* quand il s'agissait de l'Asie, et *occidentales* quand il s'agissait de l'Amérique.

Les trois Entrées doivent se succéder dans l'ordre suivant : 1^o *Le Turc généreux*; 2^o *Les Incas du Pérou*; 3^o *Les Fleurs*; mais cet ordre fut interverti plusieurs fois, et, à l'origine même, ne fut maintenu que pour les deux premières représentations; dès la troisième, *les Incas du Pérou* prenaient la place du *Turc généreux*, ce qui explique le compte rendu du *Mercure* en septembre 1735, et, par suite, l'erreur de certains historiens qui se fiaient tout naturellement à la déclaration du journal. Ce second ordre fut encore celui qu'on suivit à la reprise de 1737. Mais, en 1743, on revint à l'ordre primitif; plus tard les Entrées furent souvent jouées séparément et intercalées alors dans des spectacles où se trouvaient réunis des ouvrages de divers auteurs.

Somme toute, le changement le plus grave eut rapport à la troisième Entrée, les *Fleurs*, qui avoit failli compromettre le succès de l'œuvre entière et n'avoit été sauvée que par l'éclat de son divertissement final. Sans prendre la peine d'analyser ici un scénario dont le moindre défaut est le manque d'intérêt et de clarté, il faut observer que les deux protagonistes y paraissent déguisés : le prince Tacmas en « Marchande du sérail » et la sultane Fatime en « Esclave Polonois ». Sous ces accoutrements un duo d'amour entre eux ne pouvoit manquer de paraître ridicule ou choquant. Le *Mercure* se contente d'écrire : « L'intrigue de cette troisième Entrée ayant paru trop compliquée pour l'Opéra, on en doit donner incessamment une plus simple sur un plan d'intérêt nouveau. Nous en donnerons l'Extrait le mois prochain³. » Fuzelier refit en effet l'acte de fond en comble, supprimant un rôle d'homme et ajoutant un rôle de femme. Tacmas quitta son déguisement, et Zaïre devint Atalide, avec Roxane pour confidente. Malheureusement le *Mercure* ne tint pas sa promesse, et la première série des représentations cessa

1. *Mercure de France*, août 1735.

2. *Ibid.*, juin 1735.

3. *Ibid.*, septembre 1735.

avec le mois d'octobre 1735. On ignorerait donc la date exacte¹ à laquelle la version nouvelle fut présentée au public, sans une note manuscrite que j'ai eu la chance de retrouver sur un exemplaire du livret de 1735, appartenant à la Bibliothèque nationale, et dont il sera question plus loin à propos de diverses éditions (page XLVI). Ajoutons seulement que cette version nouvelle, adoptée pour la reprise de 1743, obtint l'approbation du public et fut toujours maintenue depuis.

Le *Mercure*, dans son numéro de novembre 1735, publia, sous forme de lettre, un article intitulé : « Réflexions sur l'Opera des *Indes galantes* », adressées à M. le comte P..., staroste de Rohaczewski. On le reproduit ici, parce qu'il contient des critiques assez justes, dont Fuzelier tint compte dans la mesure du possible, en apportant à son œuvre des retouches successives.

L'idée de ce Ballet est charmante : c'est dommage qu'elle n'ait pas été exécutée dans toute son étendue. Un dessein plus galant ne pouvoit mieux convenir à la situation présente de l'Europe. Il semble que l'auteur n'en ait pas aperçu toute la richesse, puisqu'il n'en dit rien dans son Avertissement; cependant le Prologue nous l'étale avec toute sa magnificence; mais il n'y a que la Fête des Incas, qui remplisse pleinement l'attente du spectateur.

On regrettera toujours la brièveté et la sécheresse de la troisième scène de ce Prologue. On convient qu'un air brusque est dans le vray du caractère de Bellone : mais ce n'étoit pas s'en éloigner beaucoup que de lui faire rendre quelque raison de la précipitation avec laquelle elle vient dépeupler la Cour d'Hebé; six Vers de plus, dans lesquels elle auroit dit à la Déesse qu'un Héros, guidé par la gloire, apelloit ses jeunes sujets à sa suite pour disposer des sceptres au gré de sa sagesse, etc., auroient naturellement mis sous les yeux du Public les motifs de la guerre d'aujourd'hui. Une idée si relevée ne seroit jamais échappée à la sagacité de Quinault, qui d'un pinceau léger eût modestement crayonné un Eloge tacite et non mandié du Roy et de ses Alliés : ce qui auroit occasionné avec goût et dignité, un chœur formé de la répétition des deux ou quatre derniers Vers du discours de Bellone, transportés à la première personne du pluriel, par lesquels la jeunesse eût marqué son ardeur à se dévouer aux ordres de cette Déesse et aux desirs de son jeune Héros.

La « brièveté » et la « sécheresse » reprochées au Prologue, résultaient, on le verra plus loin, de la suppression des scènes III et IV et, avec elles, du rôle de l'Amour, à partir de la troisième représentation. Le conseil donné ici fut en partie suivi, lors de la reprise de 1742, par le moyen de quatre vers ajoutés au rôle de Bellone.

Puisque la guerre éloigne les Amours de l'Europe, la sécurité de leur retraite n'est pas bien assurée dans la Turquie, qui en a une sanglante et très désavantageuse à soutenir contre le Régent de Perse. La même raison milite contre la Fête Persane des fleurs, qui forme la troisième Entrée du Ballet.

La générosité de *Topal Osman* est un brillant sujet, assés bien traité dans la première Entrée. Mais puisqu'on ne vouloit qu'en emprunter ou copier l'Histoire, quel inconvénient y auroit-il eu à en placer l'action dans quelque Royaume maritime d'Afrique, où l'on eût trouvé les mêmes mœurs et les mêmes maximes que dans l'Empire Othoman? car mon inquiétude pour la tranquillité des amours, n'est point calmée par la position imaginaire d'une² Isle Turque dans la Mer des Indes. Tout ce qui sent le Turc porte à mon esprit des ombrages de trouble et de combustion; et si l'Auteur étoit nécessairement attaché aux Indes à cause du titre de sa Pièce, la Mer qui en porte le nom ne baigne pas plus les côtes du Royaume qui le lui donne, que celles d'Afrique.

On ne peut trop admirer l'invention de l'Entrée des Incas. Je l'ai déjà dit, c'est la seule qui reponde parfaitement aux promesses du Prologue; la rencontre est heureuse, l'Auteur en a profité.

Celle des fleurs n'est pas bien, sur tout à la suite des deux autres, le sujet en est mince et puérile, l'avanture du portrait, commune, usée, le denouement y repond.

1. Boffara lui-même n'a pas connu cette date. En revanche, dans son Dictionnaire manuscrit, il émet, sans preuves à l'appui, une assertion qui ne se retrouve nulle part ailleurs. Selon lui, les *Indes galantes* n'auraient été données le 23 août 1735 qu'avec le Prologue et les deux premières Entrées : « Le (?) septembre, dit-il, on y ajouta l'Entrée des Fleurs. » Il se trompait : l'Entrée ajoutée n'étoit qu'une Entrée refaite.

2. Le rédacteur ajoute en note : « Une Isle Turque dans la Mer des Indes est fort mal placée, les Turcs ne possèdent rien dans la Mer des Indes, etc. »

La dignité de notre Théâtre tolere quelquefois dans l'Héroïque, le déguisement d'une femme en homme; mais elle ne soutient pas la lâcheté d'un homme travesti en femme. Cet avilissement du sexe supérieur affadit l'ame du Spectateur, quand même un homme de peu prendroit l'habit d'une femme de premier ordre. Combien la chose devient-elle plus insupportable quand on expose la fierté d'un Prince de Perse, sous les vils habits d'une Marchande?

Le déguisement de Fatime n'est pas plus sensé. A quel dessein cette mascarade? Que produit-elle? peut-on appeler intrigue les méprises qu'elle cause? d'ailleurs quelle découverte, quelle conquête prétend-on faire à cette *Odalisque*, sous l'ignoble figure d'un misérable? et quelle fureur a-t-on de s'éloigner du point essentiel du sujet, pour introduire sur la Scène un Esclave Polonois? puisque dans l'idée qu'on veut nous retracer des conjonctures précédentes, les Polonois sont les peuples du Monde, qui ont moins le tems et l'inclination de faire l'amour?

C'est pour corriger de telles fautes que Fuzelier refit sa troisième Entrée, en diminuant dans une certaine mesure son côté ridicule ou du moins carnavalesque.

Outre cela le titre des fleurs répond-il à l'intrigue? par où paroît-il que cette Fête puisse concourir aux amours de *Tachmas*, ou même d'*Aly*? si l'on avoit à célébrer la fête des fleurs ne pouvoit-on pas la décorer d'une Histoire plus connexe et plus relevée? pour pouvoir du moins entrer en comparaison des deux précédentes, qui se trouvent déshonorées en telle compagnie, etc. mais pour finir comme nous avons commencé, l'Empire des Mogols, qui seroit proprement les Indes, la Chine et le Japon, en cas de besoin, eût pû fixer le lieu de la Scène. Et les Amours dans leurs trois Entrées se fussent trouvés distribués dans les trois autres parties de la Terre, où ne scussions pas que la guerre ait porté ses fureurs, presque aussi généralement que dans notre Europe.

La lettre, signée Le Pr. B. D., se termine par quelques détails sur la santé du correspondant qui ajoute : « Votre bon goût pour la Musique vous fera juger mieux que personne de celui que Rameau veut introduire, etc. »

Le *Mercur* y joint un post-scriptum pour avertir que cette lettre contient encore des réflexions sur les décors et « la justesse de l'art de Servandoni, qui a fait en bonne partie la petite fortune de cet opéra », puis des remarques littéraires sur « la Prosodie et la Grammaire » qu'il juge superflues pour les lecteurs de son temps, mais qui auraient sans doute amusé ceux du nôtre, tant il est vrai que la langue des librettistes a pris toujours des libertés avec l'élégance et la correction.

L'Entrée des *Sauvages*, ajoutée l'année suivante, ne comporte aucun détail littéraire qui trouve ici sa place. Fuzelier l'avait écrite, évidemment, pour permettre à Rameau de produire sur la scène de l'Opéra son air des *Sauvages*, composé en 1725 pour la Comédie Italienne et devenu presque aussitôt populaire. « Mouret, compositeur en titre de ce dernier spectacle, refusait de profaner son talent pour régler la danse et la pantomime de deux sauvages réels, deux Illinois, que l'on voulait montrer au public. Rameau saisit cette occasion avec empressement, fit un chef-d'œuvre et jeta les premiers fondements de sa réputation¹. »

*
* *

Il existe pour le livret des *Indes galantes* en tout seize éditions.

I. — La *première* se rapporte à la représentation d'origine, et le permis d'imprimer, ou Aprobation (*sic*) du Garde des Sceaux, date du 18 août 1735. Elle forme une brochure petit inquarto de 8ff. et 60 pages, dont les deux dernières ne sont pas numérotées, le recto contenant le Privilège du Roi, tandis que le verso reste blanc.

Le titre est ainsi libellé : LES INDES | GALANTES, | BALLET HEROIQUE ! REPRÉSENTÉ |

1. CASTIL-BLAZE. *L'Académie impériale de musique*, tome I, p. 179.

POUR LA PREMIERE FOIS, | PAR L'ACADEMIE ROYALE | DE MUSIQUE; | *Le Mardy vingt-troisième d'Aoust 1735.* [Vignette de l'éditeur aux armes de France] DE L'IMPRIMERIE | DE JEAN-BAPTISTE CHRISTOPHE BALLARD, | Seul Imprimeur du Roy, et de l'Academie Royale de Musique. M.DCCXXXV. | *Avec Privilège du Roy.* | LE PRIX EST DE XXX. SOLS.

Le verso du titre est une feuille blanche; la pagination commence avec l'*Avertissement* f. ij.

II. — La *deuxième* édition n'est, à proprement parler, qu'un autre tirage de la première; mais elle s'en distingue par une liste des « *Changements, Faits le dimanche 28 d'aoust* » placée au verso du titre, et plus loin, à la suite de l'*Avertissement*, f. vij. C'est ainsi que nous pouvons préciser les premières modifications et suppressions subies par l'œuvre dès sa troisième représentation :

PROLOGUE

P. 7, 8 et 9. Le rôle de l'Amour est retranché; les scènes IV et V disparaissent, ou, du moins, il n'en reste que ces quatre vers déjà chantés par Hébé :

Pour remplacer les cœurs que vous ravit Bellone
Fils de Vénus, lancez vos traits, les plus certains;
Conduisez les plaisirs dans les Climats lointains,
Quand l'Europe les abandonne.

LES INCAS DU PÉROU

La deuxième Entrée est devenue la première.

P. 31. Les six premiers vers seuls sont conservés; les autres de la même page sont remplacés par ceux-ci, que chante Phani :

Allez; ma crainte est pardonnable,
Empruntez du secours, Rassemblez vos guerriers;
Conduisez leur courage à de nouveaux lauriers.

P. 37. Suppression des douze vers chantés par Huascar :

De nos Bois chassez la tristesse, etc.

P. 39. Les six vers chantés par Huascar à la fin de la scène VI et les quatre qui forment le début de la scène VII sont supprimés; l'hémistiche « ton crime ose paraître! » dit originairement par Phani, est dit par Carlos, qui intervient, et l'on continue avec ce vers :

Le soleil jusqu'au fonds (*sic*) des Antres les plus creux, etc.

LE TURC GÉNÉREUX

La première Entrée est devenue la deuxième.

P. 20. La scène IV est diminuée de moitié. Elle commence ainsi :

ÉMILIE (à Valère.)

Il vous entend, hélas! comment fuir sa colère?

OSMAN (à Emilie.)

Ne craignez rien; je dois trop à Valère;

et l'on passe aussitôt au bas de la page 21 :

Osman fut son esclave, etc.

P. 24. La scène VI est remaniée. Les six vers chantés par Valère disparaissent, et les strophes chantées par Émilie sont interverties, d'abord : « Fuyez, fuyez, Vents orageux », puis : « Régniez, Amours ».

LES FLEURS

P. 50. Les deux premiers vers sont ainsi modifiés :

TACMAS (à Zaire.)

Regardez.

ZAIRE (à part.)

J'ai trop vû cette aimable Peinture.

TACMAS (à part.)

Ciel! quel affreux augure! etc.

P. 52. Suppression des six vers qui terminent la scène VI.

P. 54. Suppression des six vers suivants :

TACMAS (à Zaire.)

Je prétens que l'hymen vous assure ma foy,
Non, rien ne doit borner les transports de mon âme.

ZAIRE

Pour justifier votre flâme
Seigneur, je sors du sang d'un Roy.

TACMAS

Je n'ai pas attendu, trop aimable Princesse,
L'aveu de votre rang pour croire ma tendresse.

P. 55. Suppression du mot *tous*, qui précède « Tendre amour, etc. ».

III. — La *troisième* édition ressemble sur beaucoup de points à la deuxième : même apparence extérieure, même titre, même indication des changements faits le dimanche 28 août, au verso du titre, et au f. vij. Jusqu'à la page 42 inclusivement, il ne s'agit que d'un retraitage; mais ce qui suit a été enlevé et remplacé par douze pages numérotées séparément, et dont la première offre le libellé suivant comme titre : LES INDES GALANTES. | TROISIÈME ENTRÉE. | LES FLEURS, | FESTE PERSANE : | Cette entrée est nouvelle; | *Elle a été représentée pour la première fois* | *Le* septembre 1735. | La date laissée en blanc prouve que l'impression de cette Entrée, qui était non pas une entrée nouvelle, mais la nouvelle version de l'entrée primitive, dut devancer la représentation. Une note manuscrite ancienne, sur un exemplaire appartenant à la Bibliothèque nationale, permet de combler cette lacune : la date exacte serait le dimanche 11 septembre 1735. Au bas de la page 12, avant l'Aprobation (*sic*) toujours datée du 18 Août, on lit : « *Le Privilège est à la fin de l'ancienne Entrée* », de sorte qu'en réalité, le Privilège ne figure pas dans cette troisième édition.

Dans la « nouvelle entrée », *les Fleurs*, les personnages sont les suivants :

TACMAS, *Prince Persan, Roy dans les Indes*. M. Tribou.
FATIME, *Sultane favorite, déguisée en Esclave Polonois* . M^{lle} Petitpas.
ATALIDE, *Sultane*. M^{lle} Eeremans.
ROXANE, *Confidente d'ATALIDE* M^{lle} Bourbonnois.

Cette Entrée ne comprend plus que *cinq* scènes au lieu de *huit*. Les personnages, l'intrigue, et par conséquent le texte, tout a été transformé¹. Seule la dernière scène a été maintenue, avec remplacement de l'ariette de Tacmas :

L'éclat des Roses les plus belles, etc.

par celle-ci :

C'est vous qui faites mes beaux jours, etc.

et addition de ces quatre vers chantés par Fatime :

Régnez Amours, volez Zephirs,
De nos Bois vous faites les charmes...
Fuyez, soupçons fâcheux, fuyez tristes allarmes,
Gardez-vous d'occuper le séjour des plaisirs.

IV. — La *quatrième* édition a même titre, même date et même distribution des rôles que la précédente; la troisième entrée, *les Fleurs*, y figure encore avec sa pagination spéciale. Mais les changements faits le dimanche 28 août, ont été intercalés dans le texte; *les Incas du Pérou* précèdent le *Turc généreux*. Au lieu de 42 pages + 12, la brochure a 36 pages + 12, et la page 36 est occupée par le *Privilège du Roy*. On voit que l'éditeur Ballard s'était mis en frais pour l'ouvrage de Fuzelier et Rameau, puisque, lors de cette première mise dont les 28 représentations se produisirent en l'espace de deux mois, il n'y eut pas moins de quatre éditions ou tirages avec modifications.

V. — La *cinquième* édition forme une brochure petit in-quarto de 8 ff. et 48 pages, la dernière blanche et l'avant-dernière pour le Privilège, toutes deux non chiffrées, avec un titre ainsi libellé : LES INDES | GALANTES, | BALLET HEROIQUE | REPRÉSENTÉ | PAR L'ACADEMIE ROYALE | DE MUSIQUE; | Pour la première fois, le Mardy 23. Aoust 1735. | REMIS AVEC LA NOUVELLE ENTRÉE | DES SAUVAGES, | *Le Samedi dixième mars 1736*. | [Vignette d'éditeur, avec les armes de France, mais autre que celle des éditions précédentes].

Le reste ne diffère point, sauf le chiffre de l'année : M.DCCXXXVI.

L'Avertissement, l'Aprobation (*sic*) et le Privilège du Roy sont conformes à ceux des précédentes éditions. Le f. viij et les pages 2, 24, 36 contiennent pour les artistes des chœurs, du chant et de la danse, une nouvelle distribution. Toutes les modifications, indiquées à part dans la seconde édition, sont ici mises à leur place véritable, *les Incas* précédant le *Turc généreux*.

Cette brochure est accompagnée d'une autre de même format, avec 16 pages, numérotées de 1 à 15, et ce titre : LES | SAUVAGES, | NOUVELLE ENTRÉE | AJOUTÉE AU BALLET | DES INDES GALANTES; | *Le Samedi 10. mars 1736*. Au bas de la page 15 on lit : « *Le Privilege du Roy, et l'Aprobation sont à la fin* | du Ballet des INDES GALANTES. | *Le tout étant de la même Imprimerie.* »

Les représentations de 1737 et 1740 n'eurent pas le caractère d'une reprise, et ne donnèrent sans doute pas lieu à la publication d'un livret spécial; on vendait encore aux spectateurs celui de 1736.

1. Voir l'*Appendice*, n° 7, page 421.

VI. — La *sixième* édition forme une brochure petit in-quarto de 8 ff. et 60 pages entièrement numérotées. Le titre est ainsi libellé : LES INDES | GALANTES, | BALLET HEROIQUE, | REPRÉSENTÉ | PAR L'ACADÉMIE ROYALE | DE MUSIQUE, | POUR la première fois, le mardi 23 août 1735; | REPRIS AVEC LA NOUVELLE ENTRÉE | DES SAUVAGES, | Le samedi dixième mars 1736. | *Remis au théâtre le mardi 28 mai 1743.* [Vignette de l'éditeur, aux armes royales, autre que celle des précédentes éditions.] DE L'IMPRIMERIE | De JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, | seul imprimeur du Roy, et de l'academie royale de musique. | A Paris, au Mont-Parnasse, rue saint-Jean-de-Beauvais. | M.DCCXLIII. | AVEC PRIVILEGE DU ROY. | LE PRIX EST DE XXX SOLS.

Le f. viij et les pages 2, 20, 36, 48 contiennent pour les artistes des chœurs, du chant et de la danse, une nouvelle distribution. Un rôle nouveau a été ajouté pour M^{lle} Fel, celui d' « une Matelote » qui dans *le Turc généreux* (scène VI) chante, au lieu d'Émilie, l'ariette « Régnez Amours », détail dont l'indication a été oubliée dans le livret.

PROLOGUE

P. 5. A la fin de la scène III, quatre vers ont été ajoutés pour le rôle de Bellone :

C'est la Gloire
Qui rend les héros immortels :
Allez, encensez ses autels,
Partez, volez au Temple de mémoire.

L'ordre primitif a été rétabli, et *le Turc généreux* précède *les Incas*. Au bas de la page 60, on lit : APROBATION. | J'AY lû par ordre de monseigneur le Chancelier, la nouvelle | Edition *du Ballet des Indes Galantes*. Fait ce vingt-deux mai | mil sept cent quarante trois. DE MONCRIF. | *Le Privilege du Roy est à la fin des Opera précédens.* |

VII. — La *septième* édition forme une brochure petit in-quarto de 56 pages numérotées de 3 à 55. Le titre est ainsi libellé : LES INDES | GALANTES, | BALLET HÉROIQUE, | *Représenté* | POUR LA PREMIERE FOIS | PAR L'ACADÉMIE ROYALE | DE MUSIQUE, | EN 1735. Repris en 1743. | *Et remis au Théâtre le mardy 8 juin, 1751.* || *Prix XXX Sols.* || [Monogramme de l'Éditeur] *Aux Depens de l'Académie.* | A PARIS, Chez la V. DELORMEL ET FILS, Imprimeur de ladite | Académie, rue du Foin, à l'Image Ste Geneviève. | *On trouvera des Livres de Paroles à la Salle de l'Opéra.* || M.DCC.LI. | *Avec Approbation et Privilege du Roy.* | Au verso du titre figure, pour la première fois, cette indication : *Les Paroles de M. Fuzelier.* | *La musique de M. Rameau.* | Les pages 8, 10, 16, 30, 46 contiennent, pour les artistes des chœurs, du chant et de la danse, une nouvelle distribution.

Cette édition présente un texte presque entièrement semblable à celui de l'édition précédente. Les seules différences sont les suivantes :

PROLOGUE

Sc. II. L'ordre des deux ariettes d'Hébé est interverti. Jusqu'alors on chantait d'abord : « Musettes, résonnez dans ce riant bocage », puis : « Amans sûrs de plaire ». C'est le contraire qui a lieu désormais.

LE TURC GÉNÉREUX

Sc. VI. Le même fait se produit à la fin de la première Entrée. Au lieu de : « Fuyez, fuyez, vents orageux », puis : « Régnez, Amours, régnez », Émilie dit d'abord : « Régnez, Amours, régnez, puis : « Fuyez, fuyez, vents orageux », ce qui est un retour à la version d'origine.

LES INCAS DU PÉROU

Page 33, à la fin de la scène première, un vers a été modifié ainsi :

Carlos, allez, pressez ce moment favorable.

Page 35. Au lieu de :

C'est souvent l'imposture
Qui fait parler les Dieux.

On lit :

C'est souvent l'imposture
Qui parle au nom des Dieux.

Page 39. A l'air de Huascar, après les vers : « L'astre de nos âmes, C'est le tendre amour, » est rajoutée la strophe suivante : « De nos bois chassez la tristesse » qui se trouvait dans les premières éditions.

LES FLEURS

Sc. II. Au moment où Roxane se retire, Atalide disait à part, en examinant Fatime déguisée :

Cet esclave est nouveau... Risquons ma confiance.
Mon faible cœur est las d'enfermer son secret,
Parlons, quand je devrois trouver un indiscret,
Je ne puis plus garder un funeste silence.

Ces quatre vers ont disparu dans l'édition de 1751.

Sc. III. Un mot est changé dans le deuxième vers chanté par Atalide : « Daigne servir mon cœur » au lieu de : « Tu dois servir mon cœur. »

Sc. V. Cette scène finale a été modifiée, en ce sens que tout ce que chantait Roxane est maintenant chanté par Fatime. Les quatre vers qu'adressait Tacmas à Fatime ont fait place à la strophe suivante : « L'éclat des roses les plus belles » qui se trouvait dans la première édition.

La brochure se termine par le permis d'imprimer ainsi rédigé :

APPOBATION (*sic*). | J'Ai lû par Ordre de Monseigneur le Chancelier une réimpression du Ballet Héroïque intitulé, *Les Indes Galantes*; avec l'Acte intitulé, | *Les Sauvages*, qui avoit été ajoûté. Fait à Marly, ce 23 may 1751 | DE MONCRIF. | Le Privilège est à la fin des autres Opéra. |

Malgré cette déclaration de caractère officiel, l'Entrée des *Sauvages* ne figurait pas dans la brochure; mais on avait obtenu d'avance l'approbation pour cette reprise qui était déjà projetée sans doute et qui eut lieu en effet deux mois et demi plus tard.

VIII. — L'édition dont il s'agit ici ne comprend que *les Sauvages*, et ne constitue qu'en partie une publication nouvelle. Il n'y a pas même eu retraitage; ce sont les vieux exemplaires de 1743, restés sans nul doute en magasin, et paginés encore de 49 à 60, que l'on a fait précéder de quatre pages (les deux dernières seules numérotées) pour le nom des auteurs, la distribution nouvelle, et enfin le titre qui se présente ainsi : LES SAUVAGES, | ENTRÉE AJOUTÉE | AUX INDES | GALANTES, | ET REPRÉSENTÉE | POUR LA PREMIERE FOIS | PAR L'ACADÉMIE ROYALE | DE MUSIQUE, | EN 1736. Reprise en 1743. | *Et remise au Théâtre, en supprimant l'Entrée du Turc généreux, | le Mardy 3 Août 1751. || Prix XII sols. ||* [Monogramme de l'Éditeur] AUX DÉPENS DE L'ACADÉMIE. | A PARIS, Chez la V. DELORMEL ET FILS, Imprimeur de ladite | Académie, rue du Foin, à l'Image Ste Geneviève. | *On trouvera des Livres de Paroles à la Salle de l'Opéra. || M.DCC.LI. | Avec Approbation et Privilège du Roy. |*

IX. — Une autre édition fut publiée en cette même année 1751. Le titre en est le même, à quelques points et virgules près; le mot « mardi » est écrit sans y. [Au verso du titre on trouve l'indication suivante : « Les Paroles de M. Fuzelier. | La musique de M. Rameau. » La brochure est régulièrement paginée de 3 à 16.

Page 6 on lit, à la fin de la scène I : « Ciel! ils cherchent Zima » au lieu de : « Dieux! ils cherchent Zima ».

Page 12, à la fin de la scène IV :

<i>Ancien texte.</i>	<i>Nouveau texte.</i>
<p>Déjà dans les bois d'alentour J'entends de nos guerriers les bruyantes trompettes, Elles n'allarment plus ces aimables retraites; Leurs concerts, de la paix annoncent le retour.</p>	<p>Déjà dans les bois d'alentour J'entends de nos guerriers les bruyantes trompettes, Leurs sons n'effrayent plus ces aimables retraites; Des charmes de la paix ils marquent le retour.</p>

X. — L'édition de 1761 est conforme pour le texte des paroles à celle de 1751, si ce n'est que dans *le Turc généreux*, à la page 26 (numérotée 62 par erreur), le monologue de Valère qui formait l'ancienne scène V a été supprimé, et l'Entrée se trouve ainsi réduite à cinq scènes, la scène VI devenant la nouvelle scène V. La brochure, petit in-quarto, comprend 56 pages dont les deux premières et la dernière ne sont pas numérotées. Voici la disposition du titre : LES INDES | GALANTES, | BALLET-HÉROÏQUE, | REPRÉSENTÉ, | POUR LA PREMIERE FOIS, | PAR L'ACADEMIE-ROYALE | DE MUSIQUE, | EN 1735. Repris en 1743. | *Pour la seconde fois, le Mardi 8 juin, 1751.* | Et remis au Théâtre le Mardi 14 juillet 1761 || *Prix XXX sols* || [Monogramme de l'Éditeur]. *Aux dépens de l'Académie.* | A PARIS, Chés DE LORMEL, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin, à l'Image Sainte Genevieve. | *On trouvera des Livres de Paroles à la salle de l'Opera.* || M.DCC.LXI. | *Avec Approbation et Privilège du Roi.* | Au verso du titre : || *Les Paroles de feu Monsieur Fuzelier.* || *La Musique de Monsieur RAMEAU* ||. La brochure ne renferme pas l'Entrée des *Sauvages*. Les pages 8, 10, 16, 30, 46 contiennent, pour les artistes des chœurs, du chant et de la danse, une nouvelle distribution, et la dernière page se termine par cette Approbation : J'AI lu, par ordre de Monseigneur le Chancelier, une nouvelle réimpression (*sic*) du Ballet-héroïque intitulé, *les Indes Galantes*. A Marly, | ce neuf Juin 1761. | DE MONCRIF. | Le Privilège est à la fin des autres Opera. |

XI. — En 1761 comme en 1751, *les Sauvages* furent imprimés à part, et constituèrent une nouvelle édition. La brochure, de format petit in-quarto, comprend 16 pages, numérotées de 3 à 16, et se termine par cette Approbation : « J'AI lu, par ordre de Monseigneur le Chancelier, une réimpression | de l'Acte des Indes Galantes, intitulé *Les Sauvages*. A Versailles, ce | premier Août 1761. | DEMONCRIF | *Le Privilège est à la fin des autres Opéra.* » Le titre est ainsi disposé : LES SAUVAGES, | *Entrée ajoutée* | AUX INDES | GALANTES, | ET REPRÉSENTÉE, | POUR LA PREMIERE FOIS, | PAR L'ACADEMIE-ROYALE | *De Musique,* | EN 1736. Reprise en 1743. Et le Mardi 3 Août 1751. | *Et remise au Théâtre, en supprimant l'Entrée du Turc généreux.* | le Mardi 18 Août 1761. || *Prix XII sols.* || Le reste du titre est de tous points semblable à celui du livret des *Indes galantes*, de cette même année 1761, ainsi que le verso, consacré au nom des auteurs. Quant au texte, il est celui de 1751.

XII, XIII et XIV. — Les représentations à la Cour donnaient lieu parfois à la publication de livrets spéciaux, imprimés sur fort papier et de format in-8. En 1765, nous trouvons ainsi :

Une brochure de 24 pages, numérotées de 12 à 23, avec ce titre : LES INCAS | DU PEROU, | ACTE DE BALLET | *Représenté devant LEURS MAJESTÉS* | à Versailles le Mercredi 30 Janvier 1765.

[Armes du Roi] DE L'IMPRIMERIE | DE CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du | Roi pour la Musique, et Noteur de la Chapelle de Sa Majesté. | M.DCC.XV. | Par exprès Commandement de Sa Majesté. |

Une brochure de 12 pages, numérotée de 6 à 12, avec ce titre : PROLOGUE | DES INDES | GALANTES. | Représenté devant LEURS MAJESTÉS | à Versailles le Samedi 16 Février 1765. | Le reste du titre est conforme à celui de la brochure précédente.

Une brochure de 22 pages, numérotée de 8 à 22, avec ce titre : LES SAUVAGES, | Entrée AJOUTÉE | AUX INDES | GALANTES. | Représentée devant LEURS MAJESTÉS | à Versailles le Samedi 16 Février 1765. | Le reste du titre est conforme à celui des brochures précédentes.

Pour ces trois livrets le texte ne diffère point de l'édition de 1761; toutefois dans *les Incas du Pérou* douze vers de la scène V ont été coupés; ce sont ceux que chante Huascar et qui commencent ainsi : « De nos bois chassez la tristesse ».

Ces trois brochures figurent, avec leur pagination spéciale, dans le tome premier du *Journal des spectacles, représentés devant leurs Majestés*, publié par P. R. C. Ballard en 1766.

XV et XVI. — A partir de 1761, *les Indes galantes* ne furent plus l'objet de reprises intégrales à l'Opéra, et figurèrent seulement comme Entrées séparées dans les spectacles coupés qu'on donnait alors sous le nom de *Fragments*. Parfois on publiait des livrets pour ce genre de représentations : c'est ainsi que nous en trouvons au moins deux, de même format que les précédents, avec le même nom d'éditeur, et les titres ainsi disposés :

Pour le premier : FRAGMENTS, | COMPÔSÉS DU PROLOGUE | DES INDES GALANTES, | DE L'ACTE | D'HILAS ET ZÉLIS, | DES CARACTÈRES DE LA FOLIE, | ET DE L'ACTE | DE LA DANSE, | DES TALENTS LIRIQUES; | REPRÉSENTÉS, | PAR L'ACADÉMIE-ROYALE | DE MUSIQUE, | Le Vendredi 6 juillet 1770. |

La brochure a 36 pages, dont le Prologue occupe les pages 3 à 8, et se termine par l'Approbation : J'ai lu, par ordre de Monseigneur le Chancelier, LES FRAGMENTS | composés de trois Actes, dont on peut permettre l'impression. A Paris le 23 juin 1770. | DUCLOS.

Pour le second : LES | FRAGMENTS-HÉROÏQUES, | BALLET, | COMPÔSÉ DE L'ACTE D'OVIDE ET JULIE, | DE CELUI DU FEU. | DES ÉLÉMENTS, | ET DE L'ACTE DES SAUVAGES; | REPRÉSENTÉS, | PAR L'ACADÉMIE-ROYALE | DE MUSIQUE, | le Vendredi 16 Juillet 1773. |

La brochure a 50 pages, dont l'Entrée des *Sauvages* occupe les pages 39 à 50 et se termine par l'Approbation : J'AI lu, par ordre de Monseigneur le Chancelier, les *Fragments-Héroïques*, Ballet, composé de l'Acte d'*Ovide* | et *Julie*, de celui *du Feu*, des *Éléments*, et de l'Acte des *Sauvages* : je crois qu'on peut en permettre l'impression. | A Paris ce 29 Juin 1773 | MARIN.

Pour le *Prologue* et pour *les Sauvages*, le reste du titre et le texte demeurent de tous points semblables à ceux des éditions de 1761.

Les seize livrets dont il vient d'être question étaient à l'usage des spectateurs et se vendaient au théâtre. En outre, il faut rappeler une publication qui avait davantage le caractère d'un livre, et où tous les ouvrages dramatiques étaient insérés suivant leur ordre chronologique; c'est le « *Recueil général des opéra représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement* », édité par J.-B. Christophe Ballard, sous format in-12. *Les Indes galantes* figurent dans le tome XVI, publié en 1745, et y occupent les pages 77-144. Le texte est celui de la reprise de 1743, mais avec *les Incas du Pérou* d'abord et *le Turc généreux* ensuite : ce qui donne lieu à la note suivante (page 144 et dernière) : « On avertit encore que *les Incas du Pérou* sont devenus la seconde Entrée, et *le Turc généreux*, la Première; l'Académie les ayant rangées ainsi dans la Remise du 28 mai 1743. »

Comme on le voit, le poème de Fuzelier, à part la réfection presque initiale de la troisième Entrée, n'avait subi que des variantes minimes. Cette fixité relative ne prouve rien en faveur du poète, dont l'œuvre fut loin d'obtenir le suffrage des juges éclairés. Il est certain que l'intrigue en est nulle, l'affabulation presque naïve, et l'intérêt des plus minces. On peut croire que si le librettiste n'avait pas eu de sérieuses attaches avec le *Mercur de France*, ce journal l'aurait traité avec quelque sévérité; il eut le bon goût d'éviter des louanges inopportunes et garda sur ce point un silence prudent. Aussi plus tard, Noverre avait-il raison d'écrire : « J'ai toujours regretté, Monsieur, que Rameau n'ait pas associé son génie à celui de Quinault. Tous deux créateurs et tous deux pleins de génie, ils auroient été faits l'un pour l'autre; mais le préjugé, le langage des connoisseurs sans *connoissances*; de ces demi-savans, qui ne savent rien, mais qui se font suivre de la multitude, tout a dégoûté Rameau et lui a fait abandonner les grandes idées qu'il avoit ¹. »

Fuzelier, en effet, n'était pas Quinault; peut-être Rameau s'en aperçut-il trop tard, et fut-il trop sensible à des critiques dont une part lui revenait indirectement; peut-être aussi Fuzelier n'eut-il pas toute satisfaction avec un musicien qui passait pour un homme d'humeur difficile, et dont les exigences multiples rendaient malaisée une tâche en commun. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'après *les Indes galantes*, l'un et l'autre se séparèrent. Tous deux continuèrent à travailler pour l'Opéra; mais chacun changea de collaborateur.

IV

REPRÉSENTATIONS ET REPRISES

Il n'est pas toujours facile, à l'heure actuelle, de reconstituer la physionomie exacte d'une représentation, et de connaître l'accueil véritable fait à une pièce nouvelle, par suite du nombre même des journaux qui en rendent compte : *quot capita tot sensus*. Dans le passé, c'est la cause inverse qui produit le même résultat. Les jugements se rendaient moins alors par la plume que par les conversations; l'opinion se formait non dans les journaux, mais dans les salons. C'est donc presque une bonne et rare fortune d'en retrouver l'écho dans une lettre datée de septembre 1735 et adressée par le commissaire Dubuisson au marquis de Caumont :

« L'Opéra nous a donné *les Indes galantes*, ballet en trois actes, précédé d'un prologue. Les paroles sont de Fuzelier et la musique de Rameau; et, quoique cet ouvrage ait déjà eu quatre représentations, on ne devine pas encore quel sera son sort. La musique et les ballets ont de grandes beautés, mais l'exécution en est plus difficile et les paroles du poème sont détestables. Je crois qu'il n'a été rien fait de si mauvais en ce genre. Je vous avoue, Monsieur, que je suis désespéré du malheur de Rameau. Personne n'est aussi capable de nous donner du nouveau et du bon en musique que lui, et de trois opéras qu'il a faits, le premier a pensé échouer par la faiblesse du poème (*Hippolyte et Aricie*), le second n'a pu être exécuté parce que la police n'a pas voulu le permettre (*Samson*), et le troisième va peut-être faire la culbute parce que les paroles sont misérables. M^{lle} Sallé qui est rentrée à l'Opéra, a débuté dans *les Indes Galantes* et il m'a semblé qu'elle avait acquis de la légèreté, sans rien perdre de ses grâces. »

Voilà ce que pensait un amateur indépendant et de goût éclairé; voyons maintenant comment s'exprime le *Mercur de France*, tout en constatant combien il fournit parfois les détails utiles avec une rare parcimonie. On le voit pour *les Indes galantes* qui furent données d'abord le mardi 23 août 1735.

Le numéro de septembre contient, suivant l'usage, une longue analyse avec force cita-

¹. *Lettres sur la Danse*, t. I, l. VIII, p. 67.

tions du livret, et se garde de toute appréciation sur la musique. Le lecteur en est réduit au paragraphe initial ainsi rédigé : « On donne l'extrait de ce ballet, tel qu'il a été représenté dans le troisième acte nouveau, et conformément aux corrections dues aux judicieuses remarques du public, *qui a honoré cet ouvrage de beaucoup d'applaudissements.* » Pas un mot sur la musique; le nom même de Rameau ne figure pas une seule fois dans l'article. Les compliments vont surtout aux artistes qui sont mentionnés de la façon suivante :

Ce ballet dont on continue les représentations, est parfaitement bien exécuté, soit pour le chant, soit pour la danse; les principaux Rolles sont remplis par les Demoiselles *Antier, Erremens, Pelissier, Petitpas* et *Bourbonnois*, et par les sieurs *Dun, Chassé* et *Jeliot*; les Divertissemens sont très bien caractérisés. La D^{lle} *Mariette*, et le sieur *Maltair* dansent une entrée de matelots dans le premier acte, qui fait un extrême plaisir. La D^{lle} Sallé, après une absence de près de deux ans, a reparu dans ce Ballet au troisième Divertissement avec les sieurs Dumoulin et Javilliers. Elle a été honorée des applaudissemens reiterés du Public.

Après les artistes, c'est la scène finale de la troisième entrée, *les Fleurs*, qui retient surtout l'attention du rédacteur, car il la détaille avec minutie :

Au milieu du Théâtre est un Rosier, qui en se séparant laisse voir l'illustre D^{lle} Sallé sur un gazon couronné par les Amours. Six jeunes Asiatiques, représentant d'autres fleurs, l'accompagnent et forment avec elle et la décoration qui l'environne, le plus brillant spectacle qui ait jamais paru sur la scène Lirique. Le Ballet représente pittoresquement le sort des fleurs dans un jardin. On les a personnifiées ainsi que *Borée* et *Zephyre*, pour donner de l'âme à cette peinture galante. D'abord les fleurs choisies dansent ensemble et forment un parterre qui varie à chaque instant. La Rose, leur Reine, danse seule; sa danse est interrompue par un orage qu'amène Borée; les fleurs en éprouvent la colère. La Rose résiste plus long temps à l'ennemi qui la persécute; les Pas de Borée expriment son impétuosité et sa fureur. Les attitudes de la Rose peignent sa douleur et ses craintes. Zephyre arrive avec la clarté renaissante, il ranime et relève les fleurs abatuës par la tempête; il termine leur triomphe et le sien par les hommages que sa tendresse rend à la Rose. Avant cet agréable Ballet, le sieur *Dupré* danse en *Bostangi*. Zephyre est dansé par le sieur *D. Dumoulin*, et Borée par le sieur *Javilliers*, l'aîné.

Cette « peinture galante » s'encadrerait dans un décor de Servandoni, qui paraît avoir fait sensation à l'époque. Nulle image ne nous en a été conservée; mais la relation du *Mercur* et celle d'autres contemporains suffisent à en donner une assez complète idée :

La Ferme s'ouvre, et alors tout le fond du Theatre représente des berceaux décorés de guirlandes de fleurs et de lustres de cristal. Ces berceaux sont à deux étages, le premier est rempli des jeunes *Odalisques*, de diverses Nations, et le deuxième des Esclaves d'Ali chantans. Ces arcades qui se joignent sur le devant à une fontaine ornée paroissent s'enfoncer aux deux côtés dans un grand lointain.

Dans leur *Histoire de l'Académie royale de Musique*, les frères Parfait complètent même cette description avec un luxe de détails prouvant l'importance que prit le spectacle aux yeux des contemporains. Après avoir rappelé, d'après le *Mercur*, la fête des Fleurs, ils ajoutent :

Ce divertissement contribua beaucoup au bonheur de cette entrée; mais ce qui acheva de charmer le public fut la magnifique décoration qui attira tant d'applaudissemens. Elle représentoit un grand et superbe Jardin lequel offroit d'abord aux yeux des spectateurs une allée d'arbres entremêlée d'ifs et terminée par un grand berceau qui étoit aussi formé par des arbres extrêmement élevés. A travers ce berceau on voyoit dans un grand éloignement une charmille qui formoit un plan demi-hexagone.

A droite et à gauche de la face du milieu, se formoient des portiques de cinq arcades de chaque côté, qui en supportoient cinq autres toutes ornées de quantité de vases et de festons de fleurs. Ces portiques, haut et bas, étoient remplis de gradins à triple rang pour placer des musiciens et contenoient cent personnes. Les hommes étoient placés en haut et les femmes en bas.

Au milieu de chaque arcade pendoit un lustre de cristal, et de chaque côté un feston de fleurs. De chaque arbre, tant de l'allée que du berceau, pendoit un lustre orné de festons de fleurs. Tous alignés

aux lustres des arcades d'en haut, les ifs étoient ornés de girandoles qui s'alignoient aux lustres des arcades d'en bas.

Cette grande illumination faisoit un effet surprenant, mais convenable à ce lieu, qu'on voyoit destiné pour une grande fête par la richesse des fleurs et la charmante verdure qui régnoit dans ce charmant jardin. Ce spectacle aussi brillant que bien entendu étoit l'ouvrage du fameux décorateur dont nous avons si souvent parlé.

Un divertissement et un décor, voilà, tout bien pesé, ce qui fit la « petite » fortune de l'ouvrage au début, car la première série des représentations ne fournit qu'un total de vingt-huit soirées. Comme pour *Hippolyte et Aricie*, la musique étoit l'objet de discussions, sinon dans la presse, au moins dans les salons où se formait l'opinion du public. La grande ombre de Lulli s'étendoit encore sur notre scène lyrique, et c'étoit presque un crime artistique d'échapper à sa traditionnelle influence. Beaucoup d'esprits, amoureux du passé, s'effrayaient de l'audace du présent. Sans qu'on vît très clairement où s'étendaient ses innovations, Rameau inquiétait et troublait les auditeurs; on accordait quelque grâce à ses airs de danse, mais on contestait le style de ses récitatifs, et l'inspiration de ses chants; son harmonie sembloit rude et bizarre, son instrumentation bruyante et compliquée.

Dans cet ordre d'idées, deux faits méritent de trouver place ici, car ils sont tous deux aussi caractéristiques que peu connus.

Le premier est cité par les *Anecdotes dramatiques*¹, ouvrage dont l'idée avoit été fournie par feu Piron. Au chapitre des *Indes galantes*, on lit ce qui suit : « Montéclair, antagoniste de Rameau, dont il décrioit la personne et les ouvrages, ne put s'empêcher, à la sortie d'une des représentations des *Indes galantes*, d'aller lui témoigner le plaisir qu'il avoit éprouvé à un passage de cet opéra qu'il lui cita. Rameau qui le voyoit aussi maladroit dans sa louange qu'il l'avoit été dans ses critiques, lui dit : « L'endroit que vous louez, Monsieur, est cependant contre les règles, car il y a trois quintes de suite. » Ce qui, pour les compositeurs bornés, est une faute grave que Montéclair avoit souvent reprochée à Rameau. Le premier ne sut que répondre. »

Le second est emprunté aux *Lettres sur la danse*. On sait (ce que Noverre ignoroit sans doute, car il ne le relate point) que plusieurs morceaux des *Incas* furent tirés de ce fameux *Samson* dont il a été question à propos d'*Hippolyte et Aricie*². Voyant les résistances auxquelles se heurtoit l'ouvrage, et doutant qu'il vint jamais à la scène, Rameau avoit repris son bien, et, sans connaître exactement quels furent ces emprunts, on peut s'en douter par la similitude des situations et même de certains vers. Le chant que Voltaire désespéroit de jamais entendre à l'Opéra,

Profonds abîmes de la terre,
Enfer, ouvre-toi!

fait songer à la fureur de Huascar se précipitant dans le gouffre du volcan et s'écriant :

La flamme se rallume encore...
Loin de l'éviter, je l'implore...
Abîmes embrasés, j'ai trahi les autels,
Exercez l'emploi du tonnerre, etc.

après que le chœur lui-même a dépeint sa terreur en ces mots :

Dans les abîmes de la terre
Les vents se déclarent la guerre.

1. Sans nom d'auteur, 1775.

2. Voir le tome VI des Œuvres complètes de Rameau, *Commentaire bibliographique*, pages L à LV.

L'orage qui éclate pendant le duo d'amour de Samson et Dalila, rappelle quelque peu le tremblement de terre dont les secousses intermittentes troublent le dialogue de Huascar et Phani. Rameau a justement déployé là toute sa puissance; la déclamation y est largement traitée, et l'orchestre revêt une certaine intensité de couleur qui ne saurait, même à l'heure actuelle, passer inaperçue. Or ces pages qui, dans *les Indes galantes*, assurent comme valeur dramatique la première place à l'entrée des *Incas*, ces pages arrachées avec raison par leur auteur à l'oubli qui menaçait *Samson*, ces pages expressives et belles, furent en partie supprimées parce qu'elles avaient semblé trop difficiles aux instrumentistes. Noverre affirme que le tremblement de terre ne put être exécuté en 1735 (il est d'ailleurs probable qu'il ne le fut pas davantage par la suite), et il ajoute, non sans quelque ironie pour l'orchestre de l'Opéra : « L'effet avoit été néanmoins surprenant dans l'épreuve ou dans l'essai que des musiciens habiles, et de bonne volonté, en avoient fait en présence de M. Rameau ¹ ». Le dire du célèbre chorégraphe est confirmé par l'état des parties d'orchestre, où, dans tout ce passage, les pages sont raturées avec un crayon de couleur, surchargées de « collettes » ou même cousues ensemble pour rendre la suppression plus complète.

Noverre en tire une conclusion qui prouve son bon sens et la justesse de ses vues sur la musique dramatique. L'usage voulait, au XVIII^e siècle, que le rideau, une fois levé, ne se baissât plus qu'à la fin du spectacle; les changements de décor se pratiquaient donc sous les yeux des spectateurs, et, durant ce temps, l'orchestre exécutait, à titre d'entr'actes, des airs de danse, dont la forme se prêtait à des reprises aussi nombreuses qu'il était nécessaire. C'est le procédé qu'on applique encore aujourd'hui dans les cirques et autres établissements de ce genre pendant les exercices des acrobates : le motif de quadrille ou de galop, indéfiniment répété, n'est plus qu'un bruit instrumental, une manière de passe-temps, sans but artistique. Voici le passage en question :

La danse avertit en quelque façon le machiniste de se tenir prêt au changement des décorations; vous savez, en effet, que le divertissement terminé les lieux changent. Comment remplit-on ordinairement l'intervalle des actes, intervalle absolument nécessaire à la manœuvre du théâtre, au repos des acteurs, et aux changements d'habits de la danse et des chœurs? que fait l'orchestre? il détruit les idées que la scène vient d'imprimer dans mon âme; il joue un *passe-pied*, il reprend un *rigaudon*, ou un *tambourin* fort gai, lorsque je suis vivement ému et fortement attendri par l'action sérieuse qui vient de se passer; il suspend le charme d'un moment délicieux; il efface de mon cœur les images qui l'intéressoient; il étouffe et amortit le sentiment dans lequel il se plaisoit; ce n'est pas tout encore, et vous allez voir le comble de l'inintelligence : cette action touchante n'a été qu'ébauchée; l'acte suivant doit la terminer et me porter les derniers coups; or, de cette musique gaie et triviale, on passe subitement à une ritournelle triste et lugubre : quel contraste choquant! S'il permet à l'auteur de me ramener à l'intérêt qu'il m'a fait perdre, ce ne sera qu'à pas lents... Vous conviendrez que cette vieille méthode, si chère encore à nos musiciens, blesse toute vraisemblance... Cette chute soudaine, ce brusque passage du pathétique à l'enjoué, du diatonique enharmonique, ou du chromatique enharmonique à une *gavotte*, ou à une sorte de *Pont-neuf*, ne me semble pas moins discordant qu'un air qui commenceroit dans un ton et qui finiroit dans un autre².

La lettre se termine par cette question qui devait attendre longtemps sa réponse, car elle n'a guère été donnée que par la musique moderne : « Tout entr'acte ne seroit-il pas mieux employé par le musicien, s'il lioit le sujet, s'il tâchoit de conserver l'impression faite, et de préparer le spectateur à celle à laquelle il veut le conduire? » Au temps de Rameau, on n'y pouvait songer, puisque tout morceau de caractère vraiment symphonique eût été « au-dessus des forces des exécutans. » Les premiers pas que le maître risqua dans cette voie se heurtèrent donc à bien

1. L'essai dont il est question ici, avait sans doute eu lieu chez M. de la Pouplinière, dans les salons duquel on avait coutume de produire des actes entiers d'opéra, avant de les donner au théâtre.

2. NOVERRE, *Lettres sur la danse*, tome I, p. 75.

des obstacles; on ne foule pas impunément les plates-bandes de la routine, et l'on conçoit presque, en vérité, que Jean-Baptiste Rousseau ait pu l'appeler « distillateur d'accords baroques ». Sa musique semblait compliquée¹ et son harmonie d'autant plus rude qu'elle se hérissait de dissonances non prévues par l'auteur, de fausses notes dues, les unes à la maladresse des instrumentistes, les autres à la négligence des copistes, car les fautes se retrouvent encore sur des parties qui ont pendant plus d'un demi-siècle servi aux représentations! Dérouté, le public ne savait auquel entendre, parmi tant de critiques qui s'érigeaient en juges et condamnaient l'art nouveau, au nom des principes de Lulli. Les mieux intentionnés même saupoudraient leurs compliments de quelque impertinence, comme celui qui, dans *Le Pour et le Contre*, s'exprimait ainsi² :

M. Rameau, estimé du public sous le double titre de musicien et d'écrivain, occupe depuis hier l'Opéra avec son ballet des *Indes galantes*. Si la vue d'une première représentation peut m'en avoir fait prendre une juste idée, je vous dirai naturellement que je trouve la musique véritablement indienne, en passant néanmoins à cette nation qu'elle en peut faire de bonne; car cette musique extraordinaire n'est pas sans beauté. Il n'y a rien d'admirable dans le poème.

D'autres mettaient à leur opinion moins de délicatesse et s'indignaient avec une franchise plus ou moins réelle. Tel cet abbé Desfontaines qui, dans les *Observations sur les écrits modernes*³, prétendait avoir reçu une lettre anonyme ainsi conçue :

... J'allai hier à l'Opéra. Ce n'est pas la peine de rien dire des paroles. La Musique est une Magie perpétuelle, la Nature n'y a aucune part. Rien de si scabreux et de si raboteux : c'est un chemin où l'on cahotte sans cesse. Le musicien dispense d'acheter le fauteuil de l'Abbé de Saint-Pierre. L'excellent *Tremoussoir* que cet Opéra, dont les airs seroient très propres à ébranler les nerfs engourdis d'un paralytique! Quelles secousses violentes sont différentes du doux ébranlement que savent opérer Campra, Destouches, Monteclair, Mouret, etc. L'Inintelligibilité, le galimatias, le néologisme veulent donc passer des discours dans la musique; c'en est trop. Je suis tirillé, écorché, disloqué par cette diabolique Sonate des *Indes galantes* : j'en ai la tête toute ébranlée. On souffre moins dans la Salle de Capéron. L'auteur de Sethos auroit pu mettre une pareille musique dans son Purgatoire d'Égypte.

Cette lettre anonyme émanait probablement de l'abbé lui-même, et Voltaire ne perdit pas une aussi belle occasion de traiter le critique avec tous les honneurs dus à son ignorance. Il écrivait de Cirey à Thieriot le 13 octobre 1735 :

Je suis bien aise d'avoir deviné que la musique de Rameau ne pouvoit jamais tomber. L'abbé Desfontaines en a fait une critique qui ne peut être que d'un ignorant qui manque d'un sens, comme de bon sens. S'il n'a pas d'oreille, du moins devrait-il se taire sur les choses qui ne sont pas de sa compétence. Il parle de musique comme de poésie.

Sans entêtement ni rancune, l'abbé ne craignait pas la palinodie et s'empressait de louer ce qu'il avait blâmé. Moins d'un an après, en effet, on lit dans ses *Observations sur les écrits modernes*, à la date du 17 octobre 1736 :

La musique de l'Opéra nouveau, intitulé *les Génies*, plaît beaucoup. Elle est de M^{lle} Duval, autrefois actrice de l'Opéra. On y trouve des morceaux dignes de l'harmonie des *Indes galantes*. C'est

1. On faisait alors à la musique italienne le singulier reproche d'être « effroyablement chargée »; ce n'est, disait-on, que du bruit. « C'est par cette raison qu'on accusoit *Hippolyte et Aricie*, et les opéras suivans de Rameau, d'être faits à la manière italienne. Il y a, dans les *Talens à la mode*, comédie de Boissy, une cantate faite pour tourner les Italiens en ridicule, il est vrai qu'elle est *effroyablement chargée*; il est vrai qu'*Hippolyte*, et les premiers Opéras de Rameau le sont aussi; mais il n'est pas vrai que ces morceaux soient faits à la manière italienne. Cette coutume de se former des monstres pour avoir le plaisir de les terrasser, est bien facile, mais elle est bien ridicule. » (*Journal de musique*, mai 1770, p. 5.)

2. Tome VII, p. 22, 24 août 1735.

3. Vol. II, p. 238.

beaucoup dire. Tout le public attend avec la plus vive impatience quelque nouvelle production de l'Orphée de notre siècle, que les Buononcini et les Scarlatti, ces grands maîtres de l'Italie, mettent au-dessus de tous les musiciens qui ont jamais paru en France. Quelle douce satisfaction pour tous ceux, dont l'oreille dégoûtée du fade plain-chant admire les œuvres de ce grand compositeur moderne, de voir leur jugement confirmé par celui des plus célèbres musiciens de l'Europe!

La leçon avait porté ses fruits, et le changement de front était complet. D'ailleurs, en plaidant la cause de Rameau, Voltaire défendait la sienne, puisqu'un lien de collaboration les unissait tous deux. On l'avait exactement renseigné sur l'accueil fait à la pièce nouvelle, et il ne se trompait pas en écrivant, toujours au même Thieriot :

On dit que, dans les Indes, l'opéra de Rameau pourroit réussir. Je crois que la profusion de ses doubles croches peut révolter les Lullistes; mais, à la longue, il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu'elle sera plus savante. Les oreilles se forment petit à petit. Trois ou quatre générations changent les organes d'une nation. Lulli nous a donné le sens de l'ouïe que nous n'avions point; mais les Rameau le perfectionneront. Vous m'en direz des nouvelles dans cent cinquante ans d'ici¹.

C'était parler avec la raison d'un sage et la clairvoyance d'un prophète.

* * *

En 1735, *les Indes galantes* avaient en somme obtenu auprès du public un succès honorable. L'année suivante, l'ouvrage fut redonné, avec addition d'un acte nouveau, *les Sauvages*. Le dimanche 11 mars, suivant le registre des recettes, ou plutôt le samedi 10 mars, suivant l'indication que fournissent le *Mercur*e et les livrets imprimés. Cette dernière date est confirmée, d'ailleurs, par une note manuscrite remontant au xviii^e siècle, émanant sans nul doute des bibliothécaires de l'époque, et reliée avec la collection des livrets qui servaient alors à l'usage du théâtre. Le *Mercur*e du mois de mars publia le compte rendu avec son laconisme habituel en ce qui concernait la part du musicien, et une négligence singulière en ce qui concernait le nom du librettiste, qu'il appelle « M. Fuzillier² ». Le bulletin de victoire se borne à ces quelques lignes : « Le samedi 10 de ce mois, l'Académie Royale de Musique remit au théâtre pour la Capitation des Acteurs, et avec un concours prodigieux, le Ballet des *Indes galantes*; on y a ajouté une nouvelle Entrée, intitulée *les Sauvages*... Cette nouvelle Entrée à la suite des trois premières, est généralement applaudie. » Et, plus loin, après quelques citations du texte poétique : « Cette Entrée est terminée par une Fête très brillante. »

Parmi les artistes, Jeliotte réunissait tous les suffrages; il jouait le même soir dans *les Incas du Pérou*, devenus première entrée, dans *le Turc généreux* et dans *les Sauvages*; son mérite personnel contribua sans doute à faire valoir l'ouvrage; on le complimentait en prose et même en vers, comme le prouve cette citation empruntée aux *Étrennes des Acteurs des Théâtres de Paris* (1747), et reproduite dans les *Anecdotes dramatiques* :

Monsieur Jeliotte jouant dans les INDES GALANTES.

Il est, quand je me les rappelle,
Certains momens, Dieux! quels momens!
Entendit-on jamais une voix aussi belle?
Où suis-je? et qu'est-ce que j'entends?

1. Lettre du 11 septembre 1735.

2. On se rappelle que Fuzelier avait appartenu à la rédaction du *Mercur*e, et allait être associé au privilège (Voir p. xxxiii).

Ah! c'est un Dieu qui chante. Écoutez! il m'enflâme.
Jusqu'où vont les éclats de son gosier flatteur?
Sur l'aile de ses sons je sens voler mon âme.
Je crois des Immortels partager la grandeur.
La voix de ce divin chanteur
Est tantôt un zéphyr qui vole dans la plaine,
Et tantôt un volcan qui part, enlève, entraîne,
Et dispute de force avec l'art de l'Auteur.

L'« art de l'auteur » était discuté encore et bafoué même. Dans l'*Almanach du Diable* (1737), au chapitre des « Prédications carminifiques dont la clef est au diable », on trouve cette dix-huitième satire qui vise évidemment *les Indes galantes* et leur auteur :

Un Amphion dont le luth ne se guinde
Que par le bruit, le fracas, les clameurs,
Fera danser quatre grands *Poulets d'Inde*
Au beau milieu d'un parterre de fleurs;
Puis il mettra toutes ces fleurs en danse
Aux doux accens d'un papillon chantant
Qui réglera leurs pas et leur cadence.
Les connoisseurs s'écrieront à l'instant :
O le beau fruit d'une verve en démente!

Mais si Rameau rencontrait des adversaires, il trouvait aussi de sérieux défenseurs, comme ce commissaire Dubuisson qui écrivait au marquis de Caumont, à la date du 5 février 1737 :

L'Opéra a repris les *Indes galantes* pour étayer *Médée et Jason*; mais ce qui ne devait être que l'accessoire est devenu le principal. *Médée et Jason* est réduit au Vendredi, et les *Indes* occupent les trois autres jours de représentation. Les amateurs de l'ancienne musique crient et je n'entreprends pas d'être contre eux l'apologiste de la nouvelle. Qu'ils me permettent pourtant une réflexion : on nous parle de la musique des Grecs comme de quelque chose qui s'inspirait de différentes passions, qui remuait ou agitait, suivant les modes dans lesquels elle était composée. Or je demande qui de Rameau ou des musiciens qui l'ont précédé a le plus approché de cette force de composition? Une lettre critique imprimée dans les feuilles de l'abbé Desfontaines, à propos des *Indes galantes*, dit précisément que les symphonies de cet opéra font sentir des trémoussements, des tiraillements; que signifient ces expressions, sinon que ces symphonies émeuvent vivement? Lulli est Lulli, Rameau est Rameau. Dans les choses où le concours des autres est absolument nécessaire, telle que la musique, l'habileté n'est pas à composer tout ce qu'on veut, elle est à composer tout ce que les autres peuvent exécuter. Lulli s'est borné aux symphonies que les concertans de son temps pouvaient jouer, et il est admirable de l'avoir fait, comme Rameau l'est d'aller plus loin, aujourd'hui que la science de l'exécution est infiniment supérieure à ce qu'elle était alors. Tout successeur de Rameau le sera de le surpasser, s'il en a le génie, et si l'accroissement du talent d'exécuter le lui permet.

Grâce à de tels défenseurs, grâce aussi à ses interprètes, le ballet nouveau se maintint au répertoire pendant le cours des années 1736 et 1737. On ne peut malheureusement donner de ces représentations que le chiffre probable, et sans les recettes, car le registre de cette saison a disparu. Voici du moins quelques renseignements empruntés soit au *Mercure*, soit au dictionnaire manuscrit de Beffara.

On joua *les Indes galantes* le samedi 17 mars¹, pour la clôture du théâtre, au profit des acteurs. « M^{lle} Sallé y dansa sur un air intitulé *les Caprices de l'Amour*, et elle fut très applaudie. Elle avait déjà dansé cette entrée sur le théâtre de Londres. » La réouverture eut lieu le mardi 10 avril avec le même spectacle qui se continua jusqu'au mardi 1^{er} mai inclusivement. Le ballet, accompagné de *la Provençale*, figure le lundi 2 juillet pour la capitulation des

1. Le registre du théâtre dit le Vendredi 16 mars.

acteurs; il est ensuite « remis le samedi 27 décembre 1736 comme en avril précédent, continué alternativement avec *Médée et Jason* jusqu'au mercredi 12 février inclusivement, et les mardis, jeudis et dimanches, depuis le vendredi 11 janvier inclusivement. »

« Le sieur Jeliot, dit le *Mercur*, qui avoit été absent quelque temps, jouë dans l'Acte des *Sauvages*, et chante le même Rôle qu'il avoit déjà joué au mois de mars dernier avec beaucoup d'applaudissement; car on avoit une très grande ardeur de le voir et de l'entendre, ce qui contribue encore au concours que ce Ballet attire ».

La musique de Rameau commençait aussi à rencontrer une faveur plus générale; beaucoup pensaient déjà ce que M. de la Dixmérie écrivait trente ans plus tard¹ : « Quelle élévation dans l'acte des *Incas*! quel agrément, quelle simplicité piquante et délicieuse dans l'acte des *Sauvages*! » Cette dernière partition contenait au moins un fragment qui devait être familier à plusieurs; c'est l'air en *sol* mineur qui précède le divertissement final. Rameau l'avait composé pour ce spectacle de la Foire dont il a déjà été question, et il devait le comprendre dans son troisième livre des pièces de clavecin²; en l'intercalant dans son ballet il lui donnait plus de relief encore, et préparait sa popularité. Castil-Blaze nous le dit³ : « Cet air, plein de vigueur et d'un beau caractère, fit fureur dans sa nouveauté. Les organistes, les clavecinistes le savaient par cœur; ce morceau favori a figuré pendant huitante-deux ans aux concerts donnés dans le Jardin des Tuileries le jour de la fête du roi⁴ ». Le goût du public en général, et de la cour en particulier, pour les mélodies de cette partition se trouve confirmé par une anecdote que, bien longtemps après, Papillon de la Ferté racontait dans son Journal à la date du 7 novembre 1763, c'est-à-dire moins d'un an avant la mort de Rameau :

Le Roi, accompagné de M^{sr} le Dauphin, est venu voir monter, hier matin, la salle de bal, ce que a été fait en une heure. Sa Majesté, satisfaite de la simplicité de l'opération, a fait donner quinze louis pour boire aux ouvriers. Tout étant prêt, le soir, M^{sr} le Dauphin qui ne pouvait rester au bal à cause de son deuil, est venu voir la salle éclairée. Le Roi, la Reine et Mesdames y sont arrivés à 11 heures et demie. On a dansé d'abord quelques contredanses, pendant lesquelles le Roi a commencé un tri, la Reine son cavagnole, et Mesdames d'autre part. Lorsque le quadrille des *Sauvages* est entré, tout le monde a quitté le jeu et s'est avancé sur le perron du salon. Ce quadrille a été très bien exécuté, ainsi que celui des *Collets montés*, qui a eu lieu une heure après. Dans cet intervalle on a continué le jeu et dansé des contredanses que la Cour voyait du Salon. Vers les deux heures du matin, la Reine, son cavagnole fini, a redemandé le ballet des *Sauvages*⁵ et celui des *Collets montés*, après lesquels Sa Majesté s'est retirée avec Mesdames, en témoignant aux seigneurs et dames toute sa satisfaction.

1. *Les deux Ages du goût et du génie français*, 1770.

2. Le morceau parut-il d'abord au théâtre, ou fut-il édité comme pièce de clavecin? Les éléments font défaut pour résoudre d'une façon certaine ce petit problème bibliographique. La partition des *Indes galantes*, contenant l'Entrée des *Sauvages*, qui n'avait pas encore été jouée, parut à la fin de 1735 ou au commencement de 1736; le troisième recueil des Pièces de clavecin (v. le Commentaire du premier volume des œuvres de J.-Ph. Rameau, p. xxxvi) ne porte pas de date, mais remonte sans doute à la même époque. Toutefois après le succès de cet air à la foire Saint-Laurent, Rameau l'avait probablement arrangé pour clavecin, et des copies manuscrites avaient pu passer aux mains des amateurs de musique. En tout cas, il était connu par certains d'entre eux, avant la représentation.

3. *Académie impériale de musique*, p. 116.

4. Ces concerts de musique instrumentale, dont l'origine remontait à la fin du règne de Louis XIV, avaient lieu tous les ans dans le Jardin des Tuileries, par les soins de l'Académie royale de musique, le 24 août, veille de la Saint-Louis. « Un feu d'artifice y servait d'intermède. Le Roi, pour y assister, prenait place sous un dais que l'on dressait sur la terrasse, et d'où il répondait aux acclamations des gens de considération que ce concert ne manquait jamais d'attirer, et de la foule qui se mêlait à eux, puisque ce jour était le seul où le peuple, les soldats et les domestiques entraient dans ce jardin. » MICHEL BRENET. *Les Concerts en France pendant le XVIII^e siècle*.

5. Selon toute apparence il s'agissait là, non pas du ballet proprement dit, mais d'un quadrille évoluant sur la musique de Rameau, dont certains airs étaient devenus populaires,

* * *

Après un silence de six ans, interrompu par une seule représentation pour la capitulation des acteurs le 12 mai 1740, *les Indes galantes* reparurent le mardi 28 mai 1743, dans l'ordre primitif (*Prologue, le Turc généreux, les Incas du Pérou, les Fleurs*), et, dit le *Mercur* « avec un très grand succès ». L'ouvrage, en effet, fut joué, sauf une interruption de deux mois, jusqu'au jeudi 9 janvier 1744; à partir du mardi 16 juillet, on avait ajouté l'entrée des *Sauvages*, et, à partir du jeudi 14 novembre, une sorte de pantomime exécutée par la demoiselle Dallemand ou Mimi Mariette avec un danseur anglais. Pendant le mois de février 1744, du 9 au 21 on maintint le *Prologue* et *les Incas du Pérou* pour accompagner la reprise d'une comédie lyrique de Mouret, *les Amours de Ragonde*, « avec un très grand concours » dit encore le *Mercur*¹ : soit, en tout, pour cette reprise, 51 représentations, à propos desquelles on ne trouve dans les journaux de l'époque aucun détail digne d'être relaté. Sur le compte des interprètes, même le *Mercur* est muet, bien que la distribution, en partie renouvelée, fût digne de l'ancienne. Jelliotte continuait à chanter dans trois entrées sur quatre, et Chassé tenait encore le rôle de Huascar; M^{lle} Le Maure avait pris possession de celui d'Émilie dans *le Turc généreux*, et de Zima dans *les Sauvages*, et dans ces deux entrées avait pour partenaire un nouveau baryton, Le Page; M^{lles} Fel et Chevalier paraissaient l'une dans le *Prologue*, l'autre dans *les Incas du Pérou*. La danse n'était pas représentée moins brillamment par le grand Dupré et le jeune Lany; enfin, avec un succès égal, M^{lle} Camargo avait succédé à M^{lle} Sallé, et, dans *les Fleurs*, elle personnifiait la Rose avec une grâce exquise et un charme souverain.

C'est M. Germain Bapst qui nous apprend que, pour cette remise au théâtre, les modèles de décorations et d'habits furent dessinés par Boucher². Il s'agissait, écrit-il, de « représenter une de ces merveilleuses féeries orientales où la nature ensoleillée étale ce qu'elle a de plus gai et de plus chatoyant : fleurs animées des parterres les plus éclatants, richesses accumulées des nababs les plus fastueux du Bengale, pierres précieuses brillant au soleil de l'Orient, monuments aux masses imposantes faits de marbres sculptés dont les silhouettes éclatantes de blancheur se détachent sur des forêts séculaires : tels sont les décors que le pinceau de Boucher a donnés à l'opéra de Rameau³. » Si le fait est exact, et si l'Opéra se mit en frais pour cette reprise, il ne dut procéder qu'à une demi-réfection; car il avait coutume alors de ménager les dépenses sur ce chapitre; c'est là, disait un contemporain, « le point faible de l'Opéra. » Des réformes ne furent apportées qu'un peu plus tard, vers 1749, époque où le même auteur⁴ écrivait :

On doit convenir cependant que depuis que cette partie est entre les mains du sieur Arnoul, machiniste du Roi, elle n'est plus reconnaissable; nous avons vu, de lui, depuis deux ans, des ouvrages d'une invention et d'une exécution admirable; on espère beaucoup d'autres de son habileté, et l'on se flatte qu'en peu de temps cette partie de l'Opéra sera portée au même point de perfection que toutes les autres. On ne dira donc plus :

...Le grand plaisir de voir
Sur des monstres formés d'ozier et de détrempe,
Des Dieux plus mal montés qu'un sablonier d'Étampe,
Pendus dans des cartons comme dans des étuis,
Qui descendent du ciel comme un seau dans un puits.

1. *Observations sur la littérature moderne.*

2. D'autres auteurs paraissent croire que ce travail de Boucher fut exécuté non pour l'Opéra, mais pour le luxueux théâtre de Monnet à la Foire, et non pour l'ouvrage de Rameau, mais pour la parodie de cet ouvrage écrite par Favart.

3. GERMAIN BAPST. *Essai sur l'Histoire du Théâtre*, p. 478.

Mais on dira :

D'un art ingénieux les prestiges charmans
Imitent le ressort, le jeu des élémens.

* * *

Le 8 juin 1751, après une absence de sept années, on vit reparaître *les Indes galantes*; et, dans l'intervalle, plus d'un changement s'était produit. Non seulement, après les succès décisifs de *Castor et Pollux*, de *Dardanus*, de *Zoroastre*, la réputation de Rameau avait grandi assez pour réduire au silence l'opposition des adversaires, mais encore le *Mercure de France* avait changé de mains; Fuzelier en était le directeur. Désormais, on écrivait donc exactement l'orthographe de son nom, et on ne pouvait plus se dispenser de chanter les louanges du librettiste ou de son collaborateur. L'article paru au mois de juillet, et annoncé dès le mois de juin, vaut d'être cité; il n'a plus le jaconisme des entrefilets du passé; il forme un véritable « compte rendu » comme s'il s'agissait d'une nouveauté : or, l'œuvre comptait déjà seize ans d'existence.

L'Académie Royale de Musique continue les représentations des *Indes galantes*. On loue dans le Poème une versification très aisée à mettre en chant, mérite plus rare qu'on ne pense; des Scènes coupées avec art, des divertissemens bien amenés, et des détails agréables. L'idée du Ballet des Fleurs, qui est du Poète, est une des plus heureuses qui soient au Théâtre de l'Opéra. On reconnoît dans cet ouvrage l'Auteur des *Amours des Dieux*, des *Amours déguisés*, des *Fêtes Grecques et Romaines*, etc.

La Musique est très digne de M. Rameau. Tous les Airs du Prologue, à commencer par l'ouverture, ont été parodiés, ce qui est toujours la preuve la plus incontestable du succès. On admire surtout la légèreté et le brillant de l'Ariette, *Amans sûrs de plaire*; la fierté et l'harmonie de la Polonoise, la douceur et le chant de la Musette, et du chœur qui l'annonce.

On remarque dans le premier Acte une tempête, où les flûtes, entre autres instrumens, font un très bel effet pour exprimer le sifflement des vents. Les tambourins de la fête des Matelots sont d'une extrême gayeté, et l'Ariette, *Régnez Amours*, est une des plus belles de M. Rameau.

Tout le monde regarde la Fête du Soleil dans l'Acte des Incas, comme un des plus beaux morceaux qui soient au Théâtre Lyrique.

Le divertissement du troisième Acte, connu sous le nom d'Acte des Fleurs, est une très belle chose. On a surtout goûté la Sarabande de la Rose, l'air qui précède celui de Borée, et celui de Zéphire.

M. de Chassé réussit beaucoup dans le rôle d'Huascar-Inca, par la noblesse de son jeu et le goût du chant. M^{lle} Coupée met des grâces et de la légèreté dans les rôles d'Hebé et de Fatime. M^{lle} Romainville chante fort bien le Monologue de l'acte des Incas, *Viens, Hymen*. On est fâché que le rôle de Valère, que fait M. Jeliotte dans le premier acte, soit peu de chose.

Nous ne craignons pas de dire qu'on n'avoit pas vu depuis fort long-temps à l'Opéra des Ballets aussi bien dessinés que ceux des *Indes galantes*. Ils sont de M. Lany, qui a du goût et du talent. La Polonoise a été exécutée à ravir, dans le Prologue, par M. et M^{lle} Lyonnois. Le Pas de cinq a bien réussi dans le premier Acte. M^{lle} Lany a dansé une loure dans le second Acte avec beaucoup de goût, de force et de précision. Cette grande danseuse n'avoit pas été encore aussi applaudie dans la danse noble. M^{lle} Puvignée a déployé toutes ses grâces dans la Rose, et M. Vestris, toute sa force et sa noblesse dans Borée.

Nous oublions presque de dire que M^{lle} Vestris dansa avec beaucoup de volupté dans le Prologue, M. Dupré avec la perfection qui lui est ordinaire dans les *Incas*, et qu'on a été bien aise de voir M^{lle} Reix faire Zéphir à la place de M. Teissier.

Comme on le voit, les éloges sont distribués au poète et au compositeur, aux artistes du chant et de la danse; on pourrait presque dire en parodiant, à l'usage du *Mercure*, le vers de Molière : Il n'en épargne point, et chacun a son tour. La complaisance du journaliste se trouve du moins justifiée pour cette reprise par l'accueil du public, le nombre des représentations et le chiffre des recettes. Voici, par exemple, un détail accessoire qui a son prix. Le 21 mars 1752, le sieur Laborde verse à la direction de l'Opéra la somme de 5 126 livres et 8 sous pour la vente de 4 668 exemplaires de différents opéras qu'on lui avait donné à vendre depuis le 1^{er} juin 1751.

Or, dans ce compte le ballet des *Indes galantes* figure pour 1 415 livres avec 976 exemplaires, et l'acte des *Sauvages* pour 297 livres, 11 sous, avec 514 exemplaires. Soit un total de 1 490 livrets vendus au cours d'une saison de dix mois, chiffre évidemment respectable et significatif.

Le 8 juin 1751, on avait donné d'abord le *Prologue* et les trois entrées; le mardi 3 août, l'acte des *Sauvages* remplaça celui du *Turc généreux*, et le lyrisme du *Mercur* se maintint au même diapason :

L'Académie royale de Musique continue avec beaucoup de succès les représentations du Ballet des *Indes galantes*; le Mardi, 3 août, on supprima l'acte du *Turc généreux*, que le Public et surtout les connoisseurs auroient fort regretté, si on ne lui avoit pas substitué l'Acte des *Sauvages*, dont la réputation est si justement établie, et qui a été reçu avec l'accueil universel, si ordinaire aux ouvrages de son célèbre Auteur. Cet Acte est rempli de chants agréables, variés et d'un tour heureux, quoique peu commun. M. Jélot fait admirer dans les morceaux qu'il chante la précision, la facilité, les grâces, la force et la beauté de son chant. Le divertissement ne le cède en rien à la Musique vocale. Tout le monde connoît la charmante Pièce de *Clavessin*, à qui on a donné le nom des *Sauvages*, et dont M. Rameau a relevé encore le mérite par le duo et le chœur à qui elle sert d'accompagnement. Ce morceau est dansé avec beaucoup de précision, de force et de légèreté par M^{lle} Lyonois, et par Messieurs Lyonois et Vestris. L'Acte, est terminé par une très belle Chaconne, dansée par M. Dupré, et l'une de celles où ce fameux Danseur brille le plus. On admire dans cette Chaconne la belle harmonie, le beau chant, la noblesse qui y règnent d'un bout à l'autre, et surtout beaucoup de variété. Ce dernier mérite est fort rare dans les Pièces de ce genre.

Le Dictionnaire de Boffara donne ensuite les détails que voici :

L'Académie ayant cessé les représentations de ce Ballet après 44 représentations, en retint cependant les *Sauvages*, qu'elle joignit aux *Génies tutélaires* et à la *Guirlande*, qui furent représentés le mardi 21 septembre avec beaucoup de succès et auxquels on ajouta une pantomime noble, deux tambourins, une contre danse, et un pas de six exécuté par les sieurs Vestris, Beat et Lany et les demoiselles Vestris, Puvigné et Lany. En septembre (le 14) on donna une représentation gratis de la naissance de M^{sr} le duc de Bourgogne, arrivée le 13 du même mois. Ces trois entrées ayant eu jusqu'au dimanche 24 octobre 1751 exclusivement 14 représentations, l'Académie y substitua le Ballet des *Indes galantes* avec les *Sauvages*, continués plusieurs fois alternativement avec *Acanthe et Céphise*, représenté le 19 du mois de novembre, jusqu'au 2 décembre exclusivement.

Cette série de représentations donnait pour les *Indes galantes* jouées intégralement ou par fragments, un total de 71 soirées. Au cours de cette fructueuse reprise plusieurs débuts s'étaient produits et plusieurs rôles avaient changé d'interprètes.

Déjà, dès le mois de juin, dans le ballet des *Fleurs*, M^{lle} Reix avait, comme Zéphire, avantageusement remplacé M. Teissier, comme on l'a vu plus haut.

Quelques jours après avoir débuté, le 9 juillet, par une ariette de l'opéra de Mouret, les *Grâces*, une nouvelle haute-contre, Dancourt, chantait, dans le *Turc généreux*, le rôle de Valère, tenu jusque-là par Jélotte. Le *Mercur* le jugeait assez favorablement en écrivant à son sujet : « On a trouvé à ce nouvel acteur de l'étendue dans la voix, de très beaux sons dans le bas, le médium assez agréable, des cadences et de la flexibilité. Il faut espérer que plus d'assurance et d'habitude du théâtre, lui feront donner dans le haut des sons filés, justes et nourris. Il est d'autant plus à souhaiter que cet Acteur se perfectionne, qu'il a une figure fort avantageuse, et qu'on n'a rien trouvé de choquant, ni de désagréable dans son jeu, ce qui est beaucoup pour un débutant. »

Pendant ce même mois de juillet, M^{lle} Lemièr prit possession de trois rôles : celui d'Hébé, dans le *Prologue*, celui de Fatime, dans les *Fleurs*, tous deux tenus jusque-là par M^{lle} Coupée, et celui d'Émilie dans le *Turc généreux*, où elle succédait à M^{lle} Chevalier. Le *Mercur* lui consacre les lignes suivantes : « Le Public étoit accoutumé depuis longtemps à faire beaucoup



d'accueil à la figure de cette jeune actrice : les connoisseurs ont vû avec plaisir, qu'elle s'étoit extrêmement perfectionnée du côté du chant. On a surtout été content du goût et de la légereté qu'elle a mis dans l'Ariette, *Papillon inconstant*. »

Au mois d'août, Le Page chanta le rôle de Huascar dans *les Incas du Pérou*. « Le Public, dit le *Mercur*, a témoigné par ses applaudissemens la joye qu'il avoit de le revoir, et paroît toujours très satisfait de la beauté de sa voix et de la netteté de son chant. » Enfin, dans les derniers jours de septembre ou d'octobre, une haute-contre, Le Noble, débuta dans *les Incas du Pérou* (rôle de Carlos), sans succès, si l'on s'en rapporte à cette simple ligne du *Mercur* : « Le Public ne paroît satisfait ni de la voix ni du jeu de cet Acteur. »

* * *

En 1754, 56 et 57, on ne rencontre, pour *les Indes galantes*, que des exécutions partielles, soit à la cour, soit au concert, comme il en sera fait mention plus loin. C'est le mardi 14 juillet 1761 qu'eut lieu la dernière reprise *intégrale* de l'ouvrage. Rameau, très vieux alors, vivait encore, mais n'écrivait plus ; quant aux interprètes, il n'en restait aucun de la « création » bien entendu ; en l'espace de vingt-six ans, tout le personnel s'était peu à peu renouvelé ; même de la reprise précédente, quelques artistes seuls gardaient leur rôle, comme, dans le chant, M^{lle} Lemièrre, et, dans la danse, MM. Laval, Lyonnais, Lany, Vestris, M^{lles} Lyonnais et Lany. On donna l'œuvre trois mois de suite, jusqu'au 20 septembre, inclusivement ; mais, à partir du 18 août, *les Sauvages* remplacèrent *le Turc généreux*. Ce fut, cette fois encore, un brillant et incontesté succès. On en a pour garant, outre le nombre des représentations et le chiffre des recettes, l'avis de deux journaux, qui n'étaient pas toujours d'accord, et qui, cette fois, se rencontrèrent presque sur tous les points ; la mise en regard des deux textes suffit à établir la comparaison.

L'Avant-coureur.

Cet opéra a eu en cette reprise le même succès qu'il a éprouvé chaque fois qu'il a été repris. Quoique généralement les paroles en soient faibles, à l'exception de quelques morceaux de l'Acte des *Incas*, la beauté de la musique y a suppléé et en sa faveur on leur fait grâce.

M^{lle} Lemièrre remplit parfaitement les rôles d'Hébé et de Fatime ; il semble qu'ils aient été faits pour elle, tant elle y sait répandre de grâce et d'agrémens. — M^{lle} Chevalier s'acquitte assez bien de celui d'Emilie dans *le Turc généreux* ; cependant il nous a paru que le public désirait qu'elle renonçât à ces petits rôles pour s'en tenir uniquement aux rôles à baguette dont elle est en possession depuis longtemps et qui ne peuvent être bien remplis que par elle. M. Gelin dans le rôle de Huascar qu'il chante très bien, voulant y mettre beaucoup de feu et d'action, ne s'aperçoit pas qu'il devient quelquefois outré et qu'alors il sort de la nature.

Le Mercur de France.

L'opéra actuellement sur le théâtre est considéré comme un des ouvrages de cet auteur, où règne la variété la plus riche et la plus abondante des divers caractères de la musique. Il seroit à désirer que les paroles de ce Poëme eussent pu favoriser le génie musical dans le dialogue de toutes les scènes, aussi heureusement que dans l'Entrée des *Incas*.

M^{lle} Lemierre, dont la voix et la santé sont rétablies, fait valoir très agréablement les airs charmans de ses rôles dans le Prologue et dans l'Acte des *Fleurs*. On admire en elle, dans ce Ballet, le talent supérieur de Cantatrice, sans oublier les applaudissemens qu'on lui a donnés comme Actrice dans des opéra d'un autre genre. — M^{lle} Chevalier chante le rôle d'Emilie dans *le Turc généreux*, le seul acte de tout cet opéra, où le Poëte ait paru prétendre à quelque suite de scènes. — M^{lle} Dubois¹, après une maladie très dangereuse et très longue, chante avec autant de voix qu'au paravant, dans l'Acte des *Incas*. — M. Gelin remplit dans le même Acte le principal rôle, si connu et si distingué par la sublimité des chants que le Musicien y a placés. — M. Pillot chante les rôles de haute-contre du premier et du deuxième Acte.

1. On trouvera ci-contre la reproduction du costume dessiné par Boquet et porté par M^{lle} Dubois, lors de cette reprise de 1761.

Tous les ballets sont très bien composés et parfaitement rendus. M^{lle} Allard qui est nouvellement entrée à l'Opéra enlève les spectateurs dans son Pas de Matelotte au premier acte. On s'aperçoit des nouveaux progrès qu'elle a faits, et personne assurément ne l'égale en légèreté pour cette sorte de danse à laquelle elle doit s'attacher particulièrement. — M^{lle} Lany dans le deuxième acte, dansant une Péruvienne, fait voir combien elle est supérieure à tout ce qui l'environne et combien nous devons désespérer de la voir jamais remplacée. — Dans les ballets du troisième acte, nous ne devons pas oublier M. Grosset dansant le Zéphyre; c'est un jeune sujet, uniquement occupé de son talent, et qui donne les plus grandes espérances. Il mérite d'être encouragé et le public n'a pas manqué de le faire. — Le Ballet des Fleurs est très bien composé : on a revu avec plaisir M^{lle} Vestris y dansant la Rose; et M. Vestris, y dansant Borée, a donné de nouvelles preuves de l'excellence de son talent.

Les habits sont magnifiques et du meilleur goût. Ceux surtout de l'acte des *Incas* font voir combien M. Boquet excelle en ce genre. Les décorations n'ont rien qui mérite une attention particulière : l'illumination du kiosque est blâmée des uns et approuvée des autres. M. Girault a si souvent étonné le public par la beauté du Spectacle qu'il lui a offert dans cette partie, qu'il l'a rendu difficile au dernier point; on attend toujours de cet habile décorateur du neuf et du grand, et telle chose qui feroit honneur à tout autre, venant de M. Girault, ne passe que pour médiocre, si elle n'est sublime.

En outre, le *Mercure* du mois d'août 1761 faisait précéder son article d'une déclaration bonne à recueillir, car elle semble un écho certain de l'opinion publique, et montre combien alors la cause du compositeur était gagnée aux yeux de tous. « La célébrité de M. Rameau, et celle du ballet des *Indes galantes* en particulier, nous dispense de tout éloge. Qu'il nous soit permis seulement de faire remarquer que cet illustre musicien, auquel son Art doit tant de progrès en France, fait de son temps ce que l'immortel Lulli a fait dans le sien; c'est-à-dire qu'il a continué un genre de Musique nationale qui fera époque. Les chefs-d'œuvre de ce Musicien, que l'on admiroit dans leur nouveauté avec étonnement, et peut-être avec quelque sorte de défiance, sont applaudis aujourd'hui par goût et par une impression unanime de plaisir. » Touchant à la fin de sa carrière, Rameau avait gravi un à un tous les échelons de la renommée; il triomphait désormais.

* * *

A partir de 1762, les *Indes galantes* ne figurèrent plus que partiellement dans les spectacles dits : *Fragments*. Le mardi 20 juillet, on adjoignit à la *Guirlande*, le *Prologue* et les *Sauvages*, et ces trois pièces tinrent l'affiche jusqu'au 5 septembre inclusivement. Le *Mercure* s'abstient cette fois de longs commentaires, et se contente de mentionner les interprètes :

M^{lle} Le Mierre chante dans le Prologue, M^{lle} Dubois dans l'Acte des *Sauvages*. Dans ce même Pro-

Dans les Ballets, M^{lle} Allard, très bien placée en Matelote, danse des Entrées dans le caractère léger et gai de Provençale; le Public l'applaudit toujours avec un nouveau plaisir. — Au deuxième Acte, M^{lle} Lani, trop supérieure aux éloges pour les répéter à chaque occasion où l'on a lieu de l'admirer, danse dans l'acte des *Incas* des Airs d'un caractère marqué et analogue à la prééminence de ses talents. — La Rose, dans le Ballet des Fleurs où les pas sont des rôles, est rendue par M^{lle} Vestris avec cette expression voluptueuse, cette intelligente Pantomime, qui distinguent et caractérisent le genre de sa danse. M. Vestris, qui représente Borée, fait admirer également le brillant de ses pas, la justesse de ses positions, et le génie pittoresque de sa danse.

Les Directeurs de cette Académie n'ont rien négligé pour la pompe et pour l'agrément de ce Spectacle, dans les décorations et dans la dépense des habits. On ne peut leur refuser la justice de rendre une sorte d'hommage au célèbre Musicien qui a fourni un fonds utile pour ce Théâtre, par les soins qu'ils apportent dans la remise de ses ouvrages.

logue, M^{lle} Peslin et M. d'Auberval dansent l'air Polonais, et font plaisir. M^{lle} Allard danse l'air des *Sauvages*, et deux Tambourins dans l'Acte qui en porte le titre. M. Gardel, dans ce même acte, y danse seul la belle Chaconne que l'on connaît, et à la fin un Pas de deux avec M^{lle} Allard.

Il ajoute avec quelque raison : « Nous ne nous étendons pas davantage sur un Ouvrage dont la célébrité est si bien établie, non plus que sur des talents, pour l'exécuter, qui sont en possession des suffrages publics. »

En 1765, les 13 et 18 mars, on donna pour la capitation des acteurs *Pygmalion, les Sauvages et les Incas du Pérou*. Mais on venait de reprendre *Castor et Pollux*, et le succès de cette reprise fit tort au succès de l'autre; le spectacle coupé ne produisit pas, dit le *Mercur* « tout ce qu'on avait lieu d'en attendre »; ces deux représentations furent les seules, et le nom des interprètes, oublié par la gazette, nous demeure inconnu. En 1770, au contraire, les Fragments furent bien accueillis le 6 juillet, et se maintinrent sur l'affiche, jusqu'à la fin du mois suivant, avec un total de vingt-et-une représentations. Ils comprenaient le Prologue des *Indes galantes, Hylas et Zelis*, pastorale tirée des *Caractères de la Folie* et l'Entrée de la Danse, dans *les Talents lyriques*, de Rameau. Pour le Prologue, le *Mercur* fournit les détails suivants :

M^{lle} Rosalie a été très applaudie dans le rôle d'Hébé, dont elle exprime la gaité avec autant de succès qu'elle peint le sentiment. Cette jeune actrice a une voix flexible qu'elle conduit avec goût, et qui se prête à tous les genres. Ses succès et ses progrès prouvent son zèle pour mériter les suffrages du Public. Le rôle de Bellone a été rendu par M. Cassagnade. Le ballet de ce Prologue est de la composition de M. Vestris et a fait plaisir. On a revu M. d'Auberval et M^{lle} Pelin danser le pas de deux des Polonois qui, lors de la dernière mise de cet opéra, leur fit, comme aujourd'hui, beaucoup d'honneur, M^{lle} Dervieux, jeune danseuse de la plus grande espérance, y exécute une entrée où l'on remarque qu'elle a heureusement profité des avis de l'habile maître, M. Gardel, qui prend soin de ses talents.

En 1771, ce même Prologue reparut, et sans doute avec les mêmes interprètes, du 24 mai au 16 juin, soit dix fois. Puis, le 5 décembre de cette année, on réunit *Alphée et Aréthuse, la Fête de Flore et les Incas du Pérou*, spectacle qui fut donné onze fois jusqu'au 13 février de l'année suivante, sans que dans l'un ou l'autre cas le *Mercur* mentionnât même le nom des artistes.

En 1772, du 17 juillet au 23 août, c'est encore le *Prologue des Indes galantes* qui reparait avec *Æglé et Osiris*, première entrée des *Fêtes de l'Hymen*, et fournit une suite de dix-sept soirées. La musique de ce prologue, dit le *Mercur*, est « brillante et expressive. M^{lle} Rosalie joue et chante avec un succès bien mérité le rôle d'Hébé. Le ballet est ingénieux et de la composition de M. d'Auberval. M^{lle} Peslin et M. d'Auberval y dansent un pas de deux, d'un genre noble et de caractère, qui a été fort applaudi. »

En 1773, pour la dernière fois paraît à l'Opéra un acte des *Indes galantes*. Sous le titre de *Fragments héroïques*, on a groupé *Ovide et Julie*, l'Entrée du *Feu*, tirée des *Éléments*, et *les Sauvages*, avec Tirot (Damon), Gelin (Dom Alvar), Durand (Adario) et M^{lle} Rosalie (Zima). Au cours des représentations, vers la fin d'août, Gelin fut remplacé dans le rôle de Dom Alvar, par Legier, qui avait déjà débuté en 1771 et dont le *Mercur* célèbre ainsi les mérites : « Cet acteur a une magnifique basse-taille et donne une grande espérance de son talent; il a une taille avantageuse au théâtre; sa voix est pleine, sonore et d'un timbre agréable; ses cadences sont franches et sa prononciation est nette. L'habitude de la scène le rendra un acteur très essentiel à ce spectacle. » Le rédacteur se trompait sur l'avenir d'un artiste qui n'a point laissé de trace; mais, en revanche, il avait raison lorsqu'il louait les autres interprètes : « Le Ballet de la composition de M. Gardel a paru très agréable. Il y danse plusieurs entrées qui ont réuni tous les suffrages, M. d'Auberval et M^{lle} Allard exécutent un pas de deux d'une excellente Pantomime, et de l'exécution la plus brillante. » Surtout il rendait hommage au compositeur, alors disparu depuis

près de dix années; et, adressant un salut suprême à l'ouvrage qu'on ne devait plus revoir sur la scène de l'Opéra¹, il écrivait : « La musique de cet acte, pleine de force, d'harmonie et de caractère, fera toujours le plaisir des Amateurs ». Elle peut encore aujourd'hui, plus d'un siècle après sa disparition, revivre, en effet, et obtenir le suffrage des connaisseurs.

V

AUDITIONS A LA COUR ET CONCERTS

Sous l'ancienne monarchie, lorsqu'un ouvrage, opéra ou ballet, avait trouvé auprès du public un favorable accueil, il obtenait l'honneur d'être donné en entier ou par fragments, devant la cour, soit à Versailles, soit à Fontainebleau. L'Académie royale de musique fournissait naturellement les principaux éléments de l'interprétation, auxquels s'adjoignaient alors des artistes appartenant à la troupe particulière du Roi, ou même des personnes que leur situation, leur naissance ou leur goût éloignaient de la carrière dramatique. Tel était le cas de M^{me} Rameau, qui tint, en dehors de l'Opéra, divers rôles dans les œuvres de son mari, et fut ainsi à maintes reprises applaudie par la Reine. Les détails manquent sur ces soirées, à la fois officielles et intimes; le *Mercur*e n'y déléguait point de rédacteurs, et se contentait de les mentionner, sans toujours indiquer le nom des interprètes. *Les Indes galantes* semblent avoir plu en haut lieu; mais on ne peut que dresser ici une liste chronologique et sèche de ces représentations, ou auditions, dans lesquelles, suivant l'expression du temps, ou « concertait » les opéras.

1736. A Versailles, au Concert de la Reine : lundi, 20 février, le *Prologue*, avec M^{me} Rameau (Hébé), M^{lle} Fel (l'Amour), M. Dubourg (Bellone), et le *Turc généreux*; mercredi, 22 février, *les Incas du Pérou* et *les Fleurs* avec M^{me} Rameau, M^{lles} d'Aigremont, Fel-Mathieu, Deschamps, MM. Petillot, de Chassé, d'Angerville.

1737. A Versailles, au Concert de la Reine : samedi, 9 février, le *Prologue*, le *Turc généreux*, et *les Incas du Pérou*; lundi, 11 février, *les Fleurs*, et *les Sauvages*.

1740. A Versailles, devant le Roi, les Comédiens Français jouèrent le 6 mars *Bazile et Quitterie*, tragi-comédie, et le 23 mars, le *Roy de Cocagne*, comédie. Ces ouvrages étaient accompagnés de trois intermèdes chantés et dansés, dont le premier et le troisième comprenaient quelques morceaux des *Indes galantes*, et notamment toute la partie chorégraphique de l'Entrée des *Fleurs*. Dans l'un « la D^{lle} Fel, représentant une Jardinière » chanta l'ariette : « Triomphez, agréables Fleurs »; puis vint le ballet où furent dansés : l'air de la Rose, par M^{lle} Sallé, la Gavotte en Rondeau et l'air de Borée, par M^{lle} Sallé et Javillier l'aîné, l'air du Zéphir par D. Dumoulin, le Passepied et la Gavotte par D. Dumoulin et M^{lle} Sallé. Dans l'autre figuraient deux Rigaudons de la première Entrée.

A Versailles, au Concert de la Reine : lundi, 2 mai, le *Prologue* et les deux premières Entrées; mercredi 4, le *Prologue* et les deux dernières Entrées.

Le mercredi, 22 juin, relate Beffara, « l'Académie exécuta à la Cour l'entrée de la *Vue*, pré-

1. Un ballet fut donné sous ce titre : *Les Sauvages ou le Pouvoir de la Danse*, en 1786, à la huitième représentation de *la Toison d'or* (31 octobre), puis en 1787, à la quinzième représentation de *Phèdre* (23 janvier), et enfin en 1789, à la première représentation de *Nephté* (15 décembre). Il était formé, suivant l'usage de cette époque, avec des morceaux empruntés à diverses œuvres, « airs à danser » du répertoire, soudés les uns aux autres sans plus d'art que de bon sens. On nommait toujours le chorégraphe : Gardel, dans le cas présent; mais le musicien chargé de ces sortes de compilations, demeurait le plus souvent anonyme. Ajoutons que le même divertissement fut encore donné le 26 novembre 1817, mais cette fois sous ce titre : *Les Sauvages de la Mer du Sud*, et avec les indications suivantes : Ballet de Milon, musique de F. C. Lefebvre. Comme le précédent, ce ballet, sauf l'emploi de certains motifs comme l'ancien et toujours fameux Air des Sauvages, n'avait guère de commun que la ressemblance du titre avec l'ouvrage de Rameau.

cedée de différents airs de chants et de danses, tirés de divers opéras, et dont les deux rigaudons de la première entrée des *Indes galantes* faisaient partie. »

1745. A Versailles, au Concert de la Reine : lundi, 11 janvier, le Prologue et les quatre Entrées, avec M^{me} de Lalande, M^{lles} Fel, Deschamps, MM. Benoît, Jeliotte, Latour et de Chassé, qui, dit le *Mercur*, « vient de rentrer à la musique du Roi ».

1750. A Versailles, au concert de M^{me} la Dauphine; samedi, 13 juin, le *Prologue et le Turc généreux* avec M^{lle} Fel, MM. Lepage, Person et de la Tour; jeudi 25, *les Incas du Pérou*, *les Fleurs*, et *les Sauvages*, avec M^{lles} Fel et Romainville, MM. de Chassé, Jeliotte et de la Tour.

1754. A Fontainebleau, samedi 12, et mardi 15 octobre, *les Incas du Pérou* font partie des Fragments représentés devant le Roi, avec M^{lle} Chevalier (Phani), MM. de Chassé (Huascar) et Jeliotte (Dom Carlos).

1757. Chez M^{me} de Marsan, mardi, 13 septembre, l'anniversaire de la naissance du duc de Bourgogne fut célébré par un divertissement dansé et chanté où prit place le Ballet des Fleurs, tiré de la troisième Entrée des *Indes galantes*.

1763. A Marly, au concert du Roi : mercredi, 11 mai, le ballet des *Fleurs* et *les Sauvages* furent exécutés par les artistes de l'Opéra, M^{me} Larrivée, MM. Gelin, Larrivée, Besche.

1765. A Versailles, spectacle de la Cour : mercredi, 30 janvier : *les Incas du Pérou* avec M^{lle} Dubois (Phani), MM. Gelin (Huascar), Le Gros (Dom Carlos) et Lévêque (confident de Huascar); samedi, 16 février, le *Prologue* avec M^{me} Larrivée (Hébé), M. Durand (Bellone) et, pour la danse, M^{lles} Guimard et Peslin, MM. Dauberval, Campioni, etc.; ainsi que *les Sauvages* avec M^{me} Larrivée (Zima), MM. Legros (Damon), Durand (Dom Alvar), Larrivée (Adario), et, pour la danse, M^{lles} Guimard et Allard, MM. Gardel et Campioni. Samedi 23 février, *les Incas du Pérou* et *les Sauvages* avec la même distribution que ci-dessus, sauf pour le rôle de Phani, où M^{lle} Dubois, malade, fut remplacée par M^{me} Larrivée.

1769. A Versailles, spectacle de la Cour : mardi, 10 octobre : *les Sauvages* furent joués pour la dernière fois.

Aux représentations de l'Académie et de la Cour, il faudrait pouvoir ajouter celles de la province; car, au XVIII^e siècle, plusieurs grandes villes de France possédaient, à demeure ou de passage, des troupes d'opéra exécutant les ouvrages qui avaient réussi dans la capitale, et *les Indes galantes* furent du nombre, on n'en saurait douter. Le dépouillement des archives municipales et départementales apportera plus tard quelque lumière sur ces points qui, jusqu'à nouvel ordre, demeurent obscurs. Toutefois le hasard m'a fait retrouver la trace d'une de ces représentations, la plus importante peut être, ou du moins la plus brillante de toutes, si l'on en juge par les quelques détails qui nous ont été conservés. En 1745, la Dauphine, venant d'Espagne, traversa Bordeaux; la ville alors donna en son honneur des fêtes qui durèrent plusieurs jours et brillèrent d'un singulier éclat. Le 28 janvier, la princesse se rendit à l'Opéra, où l'amphithéâtre avait été réservé pour elle et sa cour. « On avoit fait au milieu de la Balustrade, sur la longueur de huit piés, un avancement en portion de cercle de trois piés de saillie; Madame la Dauphine se plaça dans un fauteuil de velours cramoisi, sur un tapis de pié vis-à-vis de cette saillie circulaire qui étoit aussi couverte d'un tapis de pareil velours brodé d'un galon d'or. Il y eut d'abord un prologue à l'honneur de Monseigneur le Dauphin et de Madame la Dauphine; ensuite on joua deux actes des *Indes galantes*, celui des *Incas* et celui des *Fleurs*, et on y joignit deux ballets pantomimes¹. Le chroniqueur ajoute en note que ce prologue étoit de Fuzelier pour les

1. Dans le même article, l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert mentionne, à l'occasion de ces fêtes à Bordeaux, une représentation d'*Hippolyte et Aricie*, qui eut lieu le 31 janvier, et dont le souvenir doit être consigné dans l'histoire de cet opéra.

paroles et de Rameau pour la musique : indication d'autant plus précieuse qu'elle révèle un ouvrage inconnu, dont la musique s'est perdue probablement, et dont nul biographe du compositeur n'a signalé l'existence.

Nous verrons plus loin que Rameau avait publié sa partition sous une forme spéciale que devait en faciliter l'exécution au concert. Des auditions eurent lieu sans doute, où et quand ? Il faut pour Paris se contenter du *Mercure*, qui mentionne sommairement les programmes du Concert spirituel. Par lui nous apprenons que l'organiste Balbâtre, compatriote et élève de Rameau, exécutait volontiers sur son instrument l'ouverture de *Pygmalion*, suivie des *Sauvages*, et toujours, dit le chroniqueur, « avec un plaisir nouveau. » Voici les dates de ces auditions au Concert spirituel.

1755. Jeudi, 29 mai, jour de la Fête-Dieu.

1756. Lundi, 2 février, jour de la Purification.

1756. Vendredi, 9 avril, semaine de la Passion.

1756. Vendredi, 23 avril, semaine de Pâques.

1756. Mercredi, 8 décembre.

1758. Mercredi, 22 mars.

1761. Jeudi, 21 mai.

1766. Lundi, 24 mars.

En 1781, aux séances des 6 et 27 juillet, le Concert spirituel donna la suite des morceaux qui composent le quatrième Concert¹, ceux-là du moins qui étaient empruntés à l'acte des *Incas du Pérou* : savoir l'air grave qui sert d'introduction, l'air de Huascar « Soleil, on a détruit tes superbes asiles », l'Adoration du Soleil, avec le chœur « Brillant soleil » chanté par des choréphées, le Rondeau gracieux en symphonie qui annonce « Clair flambeau du monde », les deux Gavottes, et le chœur « Dans les abîmes de la terre. » En cette même année, on donne l'air fameux, et le duo avec chœur des *Sauvages*, aux séances des 13 juillet, 24 juillet et 3 août.

Pour la province, je puis signaler à Arras la séance du 3 janvier 1761, où fut joué le troisième Concert², qui comprend des morceaux du *Turc généreux* et des *Incas du Pérou*. La connaissance m'en a été révélée par une brochure, probablement bien rare, et appartenant à la Bibliothèque de l'Opéra. Elle forme un petit cahier in-12, de vingt pages, non numérotées, avec ce titre : PAROLES | DU | CONCERT | *Du 3 janvier 1761* | A LA SALLE DES ÉTATS. | [Ici les armes de la ville]. | A ARRAS, | De l'Imprimerie de Guy de la Sablonnière. Ce livret contient les paroles des ouvrages exécutés, c'est-à-dire : la pastorale héroïque de *Titon et l'Aurore*, la *Servante maîtresse*, et, pour finir, le troisième Concert des *Indes galantes* ; il nous apprend ainsi qu'au XVIII^e siècle, comme de nos jours, on distribuait aux auditeurs, sinon un programme explicatif, du moins un texte imprimé, permettant de suivre les chanteurs, et de comprendre ce qu'ils disaient, avantage dont la rareté était sans doute aussi grande alors que maintenant.

V

PARODIES

L'histoire de l'œuvre demeurerait incomplète si l'on ne donnait avec les parodies qu'elle a inspirées un nouveau témoignage de sa vitalité. Les poètes et les vaudevillistes cultivaient autrefois deux sortes de parodies : la première était une pièce de vers adaptée sur la musique ou la

1. Voir plus loin, ch. VIII du présent Commentaire : *Notes critiques*.

2. *Ibid.*

poésie d'un morceau écrit originairement pour les instruments ou pour la voix, et que le succès avait en quelque sorte popularisé. La seconde était une bouffonnerie dramatique, destinée à donner d'un ouvrage sérieux une traduction plaisante, et à tourner en ridicule les défauts d'une pièce ou les travers de son auteur. *Les Indes galantes* obtinrent ce double genre de succès. Une foule d'airs chantés ou dansés, dont la mélodie s'était aisément gravée dans la mémoire des contemporains, alimenta longtemps la verve de certains hommes de lettres. Qu'il suffise de rappeler ici les chansons à boire de Fuzelier fils, publiées dans le *Mercur*.

La première, en février 1736, sur l'Ouverture des *Indes galantes* :

Quel plaisir pour moi
Quand je boi
Le vin
De mon voisin ! etc¹.

La deuxième, en mars 1735, sur les Tambourins des *Indes galantes* :

Est-il pour les dieux
Sort plus heureux
Dans les cieux ?
Vin délicieux,
Propos joyeux
Et beaux yeux, etc.

La troisième, en avril 1736, sur l'air des Esclaves Affricains (*sic*) :

Sans aller jusqu'à l'ivresse,
Trinquons !
Mais rions, folâtrons !
Que nos chansons,
Nos sons
Succèdent aux flacons !

La quatrième, en février 1737, sur la Polonoise du *Prologue*.

Fais comme moy,
Boy !
Sois, Simon,
Mon second !

Une autre parodie du même auteur, sur les Menuets des *Indes galantes*, mérite d'être citée intégralement, car elle célèbre le talent de deux artistes qui avaient contribué au succès de la reprise. Elle a pour titre : *les Souhairs*.

A M^{lle} CAMARGO

Reparais donc, Camargo,
Oh !
Que l'on s'ennuye
De voir tes heureux talens
Dans le repos aussi longtems !
Par de brillants entrechats,
De jolis petits pas,
Que tu sais bien former,
Reviens pour nous charmer !

Fais revivre un ballet,
Car, c'en est fait,
La danse s'oublie.
Mais sitôt qu'à l'Opéra
Terpsichore on verra,
Chacun l'applaudira ;
Tout Paris s'écriera :
Cette Muse accomplit
Toujours charmera.

1. Le *Mercur* ajoute : « Ces paroles ingénieuses ont été faites pour être chantées en duo sur l'ouverture du Ballet des *Indes galantes* de M. Rameau, lequel a fait une Basse exprès. » Cet arrangement semble malheureusement perdu.

A M. DUPRÉ

Va d'un air bien assuré
Présenter la main, et fais
Tes pas si hardis, si parfaits!
Ce héros
En a tant de beaux
Qu'on aime.
Dieux! que vous réussirez,
Quel couple vous ferez,
Quand par le goût vous vous réunirez!
Quel pinceau
Ferait un tableau
De même?
Nos yeux éblouis, constans,
Seront-ils assez grands
Pour voir tant d'agrémens?

Dans la partition, tout avait été parodié, jusqu'à l'ouverture, comme le prouve ce passage emprunté aux Mémoires de Collé :

Le 26 (juillet 1755), je fus à dîner à la Roquette, chez M. le comte de Clermont... Une chose assez plaisante, c'est que le prince me fit chanter ma *Marotte*, et que je la chantai deux fois devant M. le duc, qui me parut avoir oublié pleinement qu'elle avait été une de nos sœurs de l'Opéra, et pas une des moins impures et des moins sûres. Il faut que j'observe à propos de cette chanson que je n'en ai jamais vu aucune des miennes, ni même de celle des autres, courir avec tant de fureur; au bout de quinze jours que je l'ai eu donnée, je n'ai rencontré personne qui n'en eût une copie. C'est le vaudeville, je veux dire l'assemblée du clergé, qui fait toute sa vogue et peut-être tout son mérite. Il y a, à la vérité, quelques bons endroits assez heureusement parodiés, mais voilà tout; et je mets bien au-dessus de cette parodie, celle que j'ai faite anciennement de l'ouverture des *Indes galantes*.

Au théâtre, les opuscules parodiques se succédèrent avec empressement et le nombre même de ces petites pièces prouva l'importance qu'on attachait à la grande.

La première en date est ainsi relatée :

Le 11 septembre 1735, à la Foire Saint-Laurent, la troupe de l'Opéra-Comique donna la *Foire de Besons*, ballet-pantomime de MM. Panard et Favart, coupé par trois scènes en dialogue¹ : la première, d'un opérateur et sa femme qui vantent et débitent leurs drogues; la deuxième², d'un Savoyard qui montre la curiosité, ce qui formait une critique très plaisante et très neuve du ballet des *Indes galantes*, la troisième, enfin, d'un chanteur du Pont Neuf et sa femme, montés sur des tréteaux, accompagnés d'un violon, qui chantaient plusieurs couplets de chansons d'une manière aussi naïve que comique. Le sieur Droüillon et la D^{lle} Lombard qui avaient fait tout le plaisir des spectateurs pendant le cours de cette foire, s'attirent de nouveaux éloges dans cette pièce qui fut précédée de *la Répétition interrompue*, et des *Eaux de Merlin*, un acte par MM. Le Sage et d'Orneval, joué dans sa nouveauté en 1715.

Le samedi 17 septembre 1735, deux parodies des *Indes galantes* furent données pour la première fois sur deux scènes différentes. L'une à l'Opéra-Comique, intitulée : *les Amours des Indes*, parodie des deux premières entrées, par Carolet; l'autre, à la Comédie Italienne, intitulée : *les Indes chantantes*, parodie en un acte, en vaudevilles avec un prologue d'une scène en prose, par Romagnesi et Riccoboni. La semaine suivante, le 24 septembre, l'Opéra-

1. Cette parodie n'a pas été imprimée.

2. Le *Mercur* d'octobre 1735 décrit ainsi cette parodie de l'opéra de Rameau : « La seconde scène est remplie par un Savoyard, portant une espèce de Coffre ou Bahu, qui renferme, dit-il, tout un Opéra, et qu'il montre pour de l'argent, en criant comiquement, *la Rareta, la Curiosita*, etc. Il fait remarquer par des ouvertures dont le Coffre est percé, tous les endroits du nouveau Ballet des *Indes galantes*, qu'on a trouvé les plus singuliers et les plus dignes d'attention. »

Comique complétait son spectacle en joignant au ballet-pantomime de *la Mie Margot : le Bon Turc*, parodie du *Turc généreux*, seconde entrée des *Amours des Indes*, et le *Déguisement postiche*, parodie des *Fleurs*¹, toutes deux dûes à la plume de Carolet.

L'Académie royale avait repris *les Indes galantes* le 28 mai 1743 ; le 2 septembre² de la même année, l'Opéra-Comique, à la Foire de Saint-Laurent, donna un acte en vaudevilles, intitulé : *l'Ambigu de la Folie ou le Ballet des Dindons*³, parodie de la troisième Entrée, *les Fleurs*. « Les demoiselles Lany et Pulvignée (*sic*), dit le *Mercur*, et le sieur Noverre exécutèrent le Ballet des Fleurs, qui est le dernier divertissement de la Pièce, avec un applaudissement général. »

La reprise de 1751 donna lieu à une parodie nouvelle, en trois actes, en vaudevilles, *les Indes dansantes*, due à la plume de Favart, et jouée à la Comédie Italienne, le 26 juillet. Elle paraît avoir obtenu un réel et durable succès ; les deux premiers actes furent même joués à Fontainebleau devant la Cour, le 6 novembre 1751. On complimenta l'auteur, et le *Mercur* inséra, sous la signature de Guérin, la pièce suivante :

A M. FAVART

Sur la Parodie des Indes galantes.

Pour te féliciter sur tes charmants ouvrages,
Où brillent à la fois le génie et l'esprit,
Cher Favart, je ne fais qu'emprunter les suffrages
Du public éclairé qui toujours t'applaudit.
Le goût et la délicatesse
Président au choix de tes airs,
Le sentiment et la finesse
Sont l'âme de tes heureux vers.
Selon tes vœux, l'on rit, ou l'on soupire.
Tu captives les cœurs, tu sçais les enchanter.
Quel charme encor nous séduit, nous attire,
Lorsque la Muse⁴ qui t'inspire
Vient-elle même les chanter !

La vogue de ce petit ouvrage est attestée par l'existence de quatre éditions parues en France, de 1751 à 1759.

La première forme une brochure in-8° de 68 pages, avec 6 pages de musique gravée en supplément. Elle a pour titre : LES INDES | DANSANTES, | PARODIE | DES INDES | GALANTES. | Représentée Pour la première fois, par les COMÉDIENS ITALIENS | ordinaire (*sic*) du Roi, le Lundi | 26 juillet, 1751. | Prix 30 sols, avec les airs notés | [Vignette d'éditeur] A PARIS, | Chez la v. DELORMEL et fils, Imprimeur-Libraire | de l'Académie Royale de musique, rue du Four. | Et PRAULT fils, Quai de Conti, à la Charité | M. D. CC. LI | Avec Permission. De cette première Édition, je puis signaler deux tirages : l'un n'a que six pages d'airs notés, numérotés de 1 à 12 ; l'autre en a 12, grâce à un supplément d'airs notés de 1 à 6 ; ce qui fait un total de 18.

La deuxième édition est, comme titre et texte, conforme à la première (sauf l'addition des mots : *seconde Édition*). Elle date de la même année. On y trouve quelques variantes dans les indications relatives aux « timbres » des couplets. Dans *les Fleurs*, le rôle de Tacmas est indiqué comme joué par Rochard au lieu de Chanville. Enfin, les airs notés et gravés à la fin sont au nombre de 19.

1. Ces parodies ne semblent pas avoir été imprimées.

2. La liste chronologique des œuvres de Favart, publiée dans son *Théâtre choisi* (Léopold Collin, édit. Paris. 1807) indique comme date le 31 août.

3. Cette parodie de Favart n'a pas été imprimée.

4. Madame Favart.

La *troisième* édition ne peut être décrite, car je n'en ai pas trouvé d'exemplaire, même à la Bibliothèque Nationale.

La *quatrième* édition a pour titre : LES INDES | DANSANTES, | PARODIE | DES INDES GALANTES; | *représentée pour la première fois par les Comédiens | Italiens Ordinaires du Roi, le Lundi | 26 juillet 1751.* | QUATRIÈME ÉDITION. | Le prix est de 30 sols avec les petits Airs notés. | La musique des Airs et Vaudevilles se vend séparément | 24 sols. | [Vignette d'éditeur] A PARIS, | Chez N.-B. DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, | au-dessous de la Fontaine S. Benoît, | au Temple du Goût. | M. DCC. LIX. | *Avec Approbation et Privilège du Roi.* La brochure in-8° a 86 pages, et la musique est *imprimée* dans le corps du texte, avec son supplément musical, toujours imprimé, pour leurs Airs et Vaudevilles des Divertissements. Comme curiosité et témoignage du succès, il convient de citer enfin une édition parue en Hollande avec texte français : brochure in-8° de 52 pages, sans musique, dont le titre est ainsi libellé : LES INDES | DANSANTES, | PARODIE | DES INDES | GALANTES. REPRÉSENTÉE POUR LA | *première fois par les COMÉDIENS ITALIENS ordinaires du Roi, le Lundi | 26 juillet, 1751.* | Prix 8 sols. | [Vignette d'éditeur] A LA HAYE | Chez PIERRE GOSSE JUNIOR, | *Libraire de S. A. R.* | M. DCC. LVI.

La Parodie de Favart comprend les trois entrées, et suit la pièce principale presque scène par scène. Les personnages y sont les mêmes, et expriment les mêmes idées, mais avec une naïveté de langage, une bonhomie réaliste, un mélange de refrains populaires et de critiques plaisantes qui donnent parfois à l'œuvre un caractère d'aimable comédie, plutôt que de grosse farce. Dans *le Turc généreux*, Valère (Rochard), retrouvant sa maîtresse Émilie (M^{me} Favart) dans le harem d'Osman (Carlin), s'écrie :

O désespoir!
Ce Turc vous tient en son pouvoir.
Achevez... je crains de sçavoir...
Oh! ma chère Émilie,
Auriez-vous reçu le mouchoir?
Vous êtes si jolie.

ÉMILIE

(Air : *L'eusses-tu cru.*)

Non, de barbare en barbare,
J'ai toujours eu le bonheur
De conserver mon honneur.

VALÈRE

Rien n'est plus rare.

ÉMILIE

C'est que j'ai de la vertu,
L'eusses-tu cru?

(Air : *J'avais cru que Colinet.*)

J'ai réprimé le Patron,
Dont mes yeux font la conquête;
Hélas! ce Turc est si bon...
Est si bon... qu'il en est bête.
Je l'appréhendais d'abord,
Je songeais à m'en défendre;
Mais c'était lui faire tort :
Car il n'ose rien entreprendre.

Dans *les Incas du Pérou*, Huascar (Rochard) invoque ainsi le Soleil sur l'air : *C'est ce qui vous enrhume* :

Chez nous il fait beau quand le soleil luit,
Et quand il fait jour, il n'est jamais nuit,
C'est assez la coutume :
Quand la chaleur cesse, le jour s'enfuit,
C'est ce qui nous enrhume.
(Air : *Ah! le bel oiseau, maman!*)
Peuple, chantez le Soleil,
Dont les feux chassent la brume.
Brillant Soleil, brillant Soleil,
Tu n'eus jamais ton pareil.

Puis, lorsque Phani (M^{me} Favart) voit dans l'éruption du volcan un sinistre présage, Carlos (M^{lle} Astraudi) lui explique ainsi le phénomène :

Ces flammes sont l'ouvrage
De ce lâche imposteur.
La cause en est physique,
Il faut que je l'explique
Pour vous tirer d'erreur.

(Air : *Pan, pan, la peur le prend.*)

Avez-vous battu le briquet?
C'est à peu près le même effet :
Quand un caillou tombe en ce gouffre,
Le coup fait allumer du soufre ;
Pan, pan, pan, la flamme prend,
Tout est en feu dans un instant.

Dans *les Fleurs*, c'est Roxane (M^{me} Favart) qui, trouvant dans les jardins de Tacmas (Chantville) Fatime sous des habits d'homme (M^{me} Dehesse), l'interpelle en ces termes :

Mais sous cet attirail,
Fatime, vous allez troubler le sérail ;
On va crier au loup dans ce galant bercail.

FATIME

(Air : *La Fortune ainsi que l'Amour.*)

Apprends que la Fête des Fleurs
Qui sera tantôt célébrée,
De ces Jardins permet l'entrée.

ROXANE

Mais cela n'est point dans nos mœurs.

(Air : *Il faut suivre la mode.*)

J'ai cru que des séraïls persans,
En tout temps on gardait l'enceinte ;
Que mille eunuques surveillants
Nous tenaient toujours dans la crainte.
Les Musulmans...

FATIME

Tous ces gens-là
A Paris ont fait un voyage :
Depuis qu'ils ont vu l'Opéra,
Ils ont changé d'usage.

Mis en goût par ce succès, Favart donna une suite à son œuvre en parodiant séparément *les Sauvages*. Il écrivit un sorte de Pastorale en vaudevilles, qui accompagna *les Indes dansantes* et fut publiée sous ce titre : LES AMOURS | CHAMPESTRES, | PASTORALE, | PARODIE DE L'ACTE | DES SAUVAGES, | QUATRIÈME ENTRÉE | DES INDES GALANTES. | REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE | fois, par les *Comédiens Italiens* | ordinaire (sic) du Roi, le Jeudi 2 septembre 1751. | Prix 24 sols, avec les Airs notés |[Vignette d'édition]. A PARIS, | Chez la V. DELORMEL et fils, Imprimeur-Libraire | De l'Académie Royale de Musique, rue du Foin. | Et PRAULT fils, Quai de Conti, à la Charité. | M.DCC.LI. | Avec *Permission*. La brochure in-8, comprend 44 pages de texte, et trois d'airs notés. Une seconde édition parut, et même, huit années plus tard, une troisième, avec 48 pages de texte et musique in-8, et un titre ainsi libellé : LES AMOURS | CHAMPÊTRES, | PASTORALE | Par Monsieur F... | Représentée pour la première fois par les Comédiens | Italiens Ordinaires du Roi, le Jeudi | 2 septembre 1751. | TROISIÈME ÉDITION. | Le prix est de 24 sols avec les Airs notés. |[Vignette d'éditeur.] A PARIS, | Chez N. B. DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, | au-dessous de la Fontaine S. Benoît, | au Temple du Goût. | M.DCC.LIX | Avec *Approbation et Privilège du Roi*.

Dans cet acte, Zima est remplacée par la bergère Hélène (M^{me} Favart) et Adario par le berger Philinte (Rochard). Les deux rivaux sont un Petit-maître (M^{lle} Astraudi) et un Laboureur (Chanville), dont la bergère Lisette (M^{me} Dehesse) fait ce simple portrait :

L'un est un gros amant rustique,
Dont l'amour brusquement s'explique,
Et l'autre un freluquet galant
Que le seul goût des plaisirs touche,
Et qui semble plaindre, en parlant,
La fatigue d'ouvrir la bouche.

Le laboureur déclare ainsi son sentiment :

De la femme l'homme est l'appui ;
Morgué, qu'est-c' qu'al ferait sans lui ?
J'en parlons à bonnes enseignes :
Aux veignes faut des échalias :
Les femelles, comme les veignes
Sans souquien ne profitent pas.

Le Petit-maître expose ses principes de galanterie dans le couplet suivant :

Quand l'amour est las du ménage,
La liberté nous dédommage :
Ce n'est plus que chez les bourgeois
Que l'hymen est un esclavage ;
On goûte à présent sous les lois
Tous les agréments du veuvage.

Mais Philinte demeure l'heureux vainqueur, après avoir traduit sa flamme au moyen d'une comparaison dont le tour ne manque pas de quelque grâce poétique :

Vois sur cette rive fleurie
Se rassembler ces deux ruisseaux ;
Rien ne peut séparer leurs eaux.
Unissons nos âmes de même
Par le plus aimable lien.
Hélène, dans un cœur qui t'aime
Viens confondre à jamais le tien.

Rendant compte de l'œuvre à son apparition, le *Mercure* écrivait : « On désireroit quelque chose dans le fonds et la coupe de cet ouvrage ; mais les détails sont plein d'esprit, de finesse et de naturel. Cette nouveauté attire tout Paris. » Trois éditions et une vogue de huit années prouvent assez que le rédacteur de l'article ne s'était pas trompé dans son jugement de la première heure.

VII

STATISTIQUE

Il nous reste à produire ici un tableau des représentations, aux diverses « mises » de *Indes galantes*, avec les recettes telles que nos Archives de l'Opéra les fournissent pour cette période. On n'y a pas compris les sommes afférentes à chaque soirée et résultant de la location des loges par abonnement annuel ; la comptabilité d'alors ne les faisait figurer qu'en bloc, au chapitre des profits et pertes, dans le bilan qui clôturait l'exercice. Il s'agit seulement de la recette au bureau, la seule qui donne une indication utile et précise sur le goût et l'empressement du public.

TABLEAU DES REPRÉSENTATIONS ET RECETTES

			1735		LIVRES.		SOUS.	
Mardi	23	août.	<i>Prologue, le Turc généreux, les Incas.</i>	1 ^{re}	3 044	10		
Vendredi	26	—	2 ^e	2 051	»		
Dimanche	28	—	<i>Prologue, les Incas, le Turc généreux, les Fleurs.</i>	3 ^e	1 476	»		
Mardi	30	—	4 ^e	1 276	10		
Vendredi	2	septembre.	5 ^e	2 717	10		
Dimanche	4	—	6 ^e	867	10		
Mardi	6	—	7 ^e	1 126	»		
Vendredi	9	—	8 ^e	1 969	»		
Dimanche	11	—	(Nouvelle version des <i>Fleurs</i>).	9 ^e	1 112	»		
Mardi	13	—	10 ^e	862	»		
Vendredi	16	—	11 ^e	2 053	»		
Dimanche	18	—	12 ^e	759	10		
Mardi	20	—	13 ^e	618	10		
Vendredi	23	—	14 ^e	1 683	10		
Dimanche	25	—	15 ^e	984	10		
Mardi	27	—	16 ^e	480	»		
Vendredi	30	—	17 ^e	1 574	»		
Dimanche	2	octobre.	18 ^e	591	»		
Mardi	4	—	19 ^e	611	10		
Vendredi	7	—	20 ^e	1 929	»		
Dimanche	9	—	21 ^e	827	»		
Mardi	11	—	22 ^e	590	10		
Vendredi	14	—	23 ^e	1 325	»		
Dimanche	16	—	24 ^e	958	»		
Mardi	18	—	25 ^e	462	»		
Vendredi	21	—	26 ^e	1 389	10		
Dimanche	23	—	27 ^e	715	»		
Mardi	25	—	28 ^e	281	»		

28 représentations.

			1736		LIVRES.	SOUS.	
Samedi	10	mars.	<i>Prologue, les Incas, le Turc généreux, les Fleurs, les Sauvages, (Capitation des acteurs.)</i>	29 ^e	(?)		
Dimanche	11	—	—	30 ^e	1 549	10	
Mardi	13	—	—	31 ^e	1 716	»	
Jeudi	15	—	—	32 ^e	1 807	10	
Vendredi	16	—	—	33 ^e	1 980	»	
Samedi	17	—	(Clôture et capitation des acteurs.)	34 ^e	(?)		
Mardi	10	avril.	(Réouverture) ¹	35 ^e			
Vendredi	13	—	—	36 ^e			17 représentations.
Dimanche	15	—	—	37 ^e			
Mardi	17	—	—	38 ^e			
Vendredi	20	—	—	39 ^e			
Dimanche	22	—	—	40 ^e			
Mardi	24	—	—	41 ^e			
Vendredi	27	—	—	42 ^e			
Dimanche	29	—	—	43 ^e			
Mardi	1 ^{er}	mai.	—	44 ^e			
Lundi	2	juillet.	(Capitation des acteurs.)	45 ^e			
Jeudi	27	décembre	—	46 ^e			
			1737				
Mardi	1 ^{er}	janvier.	—	47 ^e			
Dimanche	6	—	—	48 ^e			
Jeudi	10	—	—	49 ^e			
Dimanche	13	—	—	50 ^e			
Mardi	15	—	—	51 ^e			
Jeudi	17	—	—	52 ^e			
Dimanche	20	—	—	53 ^e			18 représentations.
Mardi	22	—	—	54 ^e			
Jeudi	24	—	—	55 ^e			
Dimanche	27	—	—	56 ^e			
Mardi	29	—	—	57 ^e			
Jeudi	31	—	—	58 ^e			
Dimanche	3	février.	—	59 ^e			
Mardi	5	—	—	60 ^e			
Jeudi	7	—	—	61 ^e			
Dimanche	10	—	—	62 ^e			
Mardi	12	—	—	63 ^e			
			1740				
Jeudi	12	mai.	<i>Les Fêtes d'Hébé, les Sauvages, (Capitation des acteurs)</i>	64 ^e	(?)		1 représentation.
			1743				
Mardi	28	mai.	<i>Prologue, le Turc généreux, les Incas, les Fleurs</i>	65 ^e	3 402	»	
Vendredi	31	—	—	66 ^e	3 481	10	
Mardi	4	juin.	—	67 ^e	1 644	10	
Vendredi	7	—	—	68 ^e	3 009	»	
Dimanche	9	—	—	69 ^e	1 391	»	

1. Le livre des recettes manque pour cette période.

1743 (Suite).

				LIVRES. SOUS.		
Mardi	11	juin.	—	70 ^e	1 084	»
Vendredi	14	—	—	71 ^e	1 732	»
Dimanche	16	—	—	72 ^e	503	»
Vendredi	21	—	—	73 ^e	1 224	10
Dimanche	23	—	—	74 ^e	821	10
Vendredi	28	—	—	75 ^e	1 614	»
Dimanche	30	—	—	76 ^e	821	»
Mardi	2	juillet.	—	77 ^e	481	10
Vendredi	5	—	—	78 ^e	1 515	»
Dimanche	7	—	—	79 ^e	610	»
Mardi	9	—	—	80 ^e	461	10
Vendredi	12	—	—	81 ^e	1 265	»
Dimanche	14	—	—	82 ^e	757	»
Mardi	16	—	<i>Prologue, le Turc généreux, les Incas, les Fleurs, les Sauvages.</i>	83 ^e	1 995	»
Vendredi	19	—	—	84 ^e	2 665	10
Dimanche	21	—	—	85 ^e	1 061	»
Mardi	23	—	—	86 ^e	992	10
Vendredi	26	—	—	87 ^e	1 835	10
Dimanche	28	—	—	88 ^e	1 047	»
Mardi	30	—	—	89 ^e	515	10
Vendredi	2	août.	—	90 ^e	1 586	»
Dimanche	4	—	—	91 ^e	636	10
Mardi	6	—	—	92 ^e	697	»
Vendredi	9	—	—	93 ^e	1 547	10
Dimanche	11	—	—	94 ^e	810	»
Mardi	13	—	—	95 ^e	978	»
Vendredi	16	—	—	96 ^e	1 578	10
Dimanche	18	—	—	97 ^e	814	»
Jeudi	14	novembre	(Avec adjonction d'une pantomime anglaise).	98 ^e	1 952	10
Jeudi	21	—	—	99 ^e	1 939	10
Jeudi	28	—	—	100 ^e	2 253	»
Jeudi	5	décembre.	—	101 ^e	1 850	10
Mardi	10	—	—	102 ^e	728	»
Jeudi	12	—	—	103 ^e	1 330	10
Mardi	17	—	—	104 ^e	798	10
Jeudi	26	—	—	105 ^e	923	»
1744						
Jeudi	2	janvier.	—	106 ^e	720	10
Jeudi	9	—	—	107 ^e	788	10
Dimanche	9	février.	<i>Prologue, les Incas, les Amours de Ragonde.</i>	108 ^e	2 924	10
Mardi	11	—	—	109 ^e	2 036	»
Jeudi	13	—	—	110 ^e	2 458	»
Dimanche	16	—	—	111 ^e	3 198	»
Lundi	17	—	—	112 ^e	2 361	10
Mardi	18	—	—	113 ^e	2 309	10
Jeudi	19	mars.	<i>Les Incas, 3^e acte des Caractères de la Folie, les Amours de Ragonde. Air des Sauvages. (Capitation des acteurs).</i>	114 ^e	(?)	
Samedi	21	—	—	115 ^e	(?)	

33 représentations.

10 représentations.

8 représentations.

1751.

			LIVRES. SOUS.	
Mardi	8	juin.	<i>Prologue, le Turc généreux, les Incas, les Fleurs</i>	116 ^e 3 838 »
Vendredi	11	—	—	117 ^e 3 233 »
Dimanche	13	—	—	118 ^e 1 991 »
Mardi	15	—	—	119 ^e 1 533 »
Vendredi	18	—	—	120 ^e 1 686 »
Dimanche	20	—	—	121 ^e 994,10
Mardi	22	—	—	122 ^e 1 208 10
Vendredi	25	—	—	123 ^e 2 656 10
Dimanche	27	—	—	124 ^e 2 092 10
Mardi	29	—	—	125 ^e 2 022 10
Vendredi	2	juillet	—	126 ^e 2 666 »
Dimanche	4	—	—	127 ^e 1 665 10
Mardi	6	—	—	128 ^e 955 10
Vendredi	9	—	—	129 ^e 2 476 »
Dimanche	11	—	—	130 ^e 1 663 »
Mardi	13	—	—	131 ^e 1 035 »
Vendredi	16	—	—	132 ^e 2 579 10
Dimanche	18	—	—	133 ^e 916 »
Mardi	20	—	—	134 ^e 818 »
Vendredi	23	—	—	135 ^e 2 072 10
Dimanche	25	—	—	136 ^e 583 10
Mardi	27	—	—	137 ^e 1 192 10
Vendredi	30	—	—	138 ^e 1 728 »
Dimanche	1	août	—	139 ^e 584 »
Mardi	3	—	<i>Prologue, les Sauvages, les Incas, les Fleurs</i>	140 ^e 2 431 10
Vendredi	6	—	—	141 ^e 3 358 »
Dimanche	8	—	—	142 ^e 2 381 10
Mardi	10	—	—	143 ^e 1 672 10
Vendredi	13	—	—	144 ^e 2 516 10
Mardi	17	—	—	145 ^e 1 662 »
Vendredi	20	—	—	146 ^e 2 530 »
Dimanche	22	—	—	147 ^e 744 »
Mardi	24	—	—	148 ^e 597 »
Vendredi	27	—	—	149 ^e 1 689 »
Dimanche	29	—	—	150 ^e 1 081 10
Mardi	31	—	—	151 ^e 1 458 10
Vendredi	3	septembre	—	152 ^e 2 698 »
Dimanche	5	—	—	153 ^e 733 10
Mardi	7	—	—	154 ^e 768 »
Vendredi	10	—	—	155 ^e 2 227 10
Dimanche	12	—	—	156 ^e 901 10
Mardi	14	—	(Représentation gratuite).	157 ^e
Vendredi	17	—	—	158 ^e 2 130 10
Dimanche	19	—	—	159 ^e 404 10
Mardi	21	—	<i>Les Génies tutélaires, la Guirlande, les Sauvages</i>	160 ^e 3 928 »
Vendredi	24	—	—	161 ^e 3 242 »
Dimanche	26	—	—	162 ^e 2 093 »
Mardi	28	—	—	163 ^e 1 985 10
Vendredi	1	octobre	—	164 ^e 2 607 »
Dimanche	3	—	—	165 ^e 1 498 »
Mardi	5	—	—	166 ^e 1 554 »

71 représentations.

1751 (Suite).

				LIVRES. SOUS.
Vendredi	8	octobre.	—	167 ^e 2 318 »
Dimanche	10	—	—	168 ^e 1 481 »
Mardi	12	—	—	169 ^e 1 088 10
Vendredi	15	—	—	170 ^e 2 274 10
Dimanche	17	—	—	171 ^e 1 577 »
Mardi	19	—	—	172 ^e 1 013 »
Vendredi	22	—	—	173 ^e 2 374 10
Dimanche	24	—	<i>Prologue, les Sauvages, les Incas, les Fleurs</i>	174 ^e 1 198 »
Mardi	26	—	—	175 ^e 837 10
Vendredi	29	—	—	176 ^e 1 136 »
Dimanche	31	—	—	177 ^e 841 10
Mardi	2	novembre	—	178 ^e 620 »
Vendredi	5	—	—	179 ^e 1 249 »
Dimanche	7	—	—	180 ^e 1 008 »
Mardi	9	—	—	181 ^e 767 »
Jeudi	11	—	—	182 ^e 641 10
Vendredi	12	—	—	183 ^e 893 10
Dimanche	14	—	—	184 ^e 751 »
Mardi	16	—	—	185 ^e 800 10
Jeudi	25	—	—	186 ^e 416 10

1761.

Mardi	14	juillet	<i>Prologue, le Turc généreux, les Incas, les Fleurs</i>	187 ^e 3 047 »
Vendredi	17	—	—	188 ^e 2 708 10
Dimanche	19	—	—	189 ^e 1 380 »
Mardi	21	—	—	190 ^e 1 301 10
Vendredi	24	—	—	191 ^e 2 285 10
Dimanche	26	—	—	192 ^e 811 »
Mardi	28	—	—	193 ^e 677 10
Vendredi	31	—	—	194 ^e 2 083 10
Dimanche	2	août	—	195 ^e 1 077 10
Mardi	4	—	—	196 ^e 619 »
Vendredi	7	—	—	197 ^e 1 628 »
Dimanche	9	—	—	198 ^e 1 155 10
Mardi	11	—	—	199 ^e 620 »
Vendredi	14	—	—	200 ^e 1 382 »
Dimanche	16	—	—	201 ^e 710 »
Mardi	18	—	<i>Prologue, les Sauvages, les Incas, Les Fleurs</i>	202 ^e 1 663 10
Vendredi	21	—	—	203 ^e 1 954 »
Dimanche	23	—	—	204 ^e 658 10
Mardi	25	—	—	205 ^e 643 »
Vendredi	28	—	—	206 ^e 2 184 10
Dimanche	30	—	—	207 ^e 460 »
Mardi	1	septembre.	—	208 ^e 778 »
Vendredi	4	—	—	209 ^e 2 228 10
Dimanche	6	—	—	210 ^e 886 »
Vendredi	11	—	—	211 ^e 2 369 »
Dimanche	13	—	—	212 ^e 626 »
Mardi	15	—	—	213 ^e 888 »
Vendredi	18	—	—	214 ^e 1 339 10
Dimanche	20	—	—	215 ^e 807 »

29 représentations.

1762.

				LIVRES.	SOUS.	
Mardi	20	juillet	<i>Prologue, la Guirlande, les Sauvages.</i>	216 ^e	1 527	»
Vendredi	23	—	—	217 ^e	1 557	»
Dimanche	25	—	—	218 ^e	774	»
Mardi	27	—	—	219 ^e	1 067	»
Vendredi	30	—	—	220 ^e	1 993	10
Dimanche	1	août	—	221 ^e	467	»
Mardi	3	—	—	222 ^e	1 027	10
Vendredi	6	—	—	223 ^e	1 955	10
Dimanche	8	—	—	224 ^e	758	10
Mardi	10	—	—	225 ^e	821	10
Vendredi	13	—	—	226 ^e	1 301	»
Mardi	17	—	—	227 ^e	982	»
Vendredi	20	—	—	228 ^e	1 801	»
Dimanche	22	—	—	229 ^e	439	10
Mardi	24	—	—	230 ^e	342	10
Vendredi	27	—	—	231 ^e	1 561	»
Dimanche	29	—	—	232 ^e	550	»
Mardi	31	—	—	233 ^e	900	10
Vendredi	3	septembre.	—	234 ^e	1 447	»
Dimanche	5	—	—	235 ^e	701	10

20 représentations.

1765

Mercredi	13	mars	<i>Pygmalion, les Incas, les Sauvages</i> (capitation des acteurs).	236 ^e	?	
Lundi	18	—	<i>Pygmalion, Æglé ou la Danse, les Sauvages</i> (capitation des acteurs).	237 ^e	?	

2 représentations.

1770

Vendredi	6	juillet	<i>Prologue, Hylas et Zélis, la Danse</i> (3 ^e entrée des <i>Talens lyriques</i>	238 ^e	4 456	»
Dimanche	8	—	—	239 ^e	3 300	»
Mardi	10	—	—	240 ^e	2 683	10
Vendredi	13	—	—	241 ^e	3 259	05
Dimanche	15	—	—	242 ^e	2 252	»
Mardi	17	—	—	243 ^e	1 506	»
Vendredi	20	—	—	244 ^e	2 717	15
Dimanche	22	—	—	245 ^e	749	»
Mardi	24	—	—	246 ^e	1 020	10
Vendredi	27	—	—	247 ^e	2 504	»
Dimanche	29	—	—	248 ^e	709	»
Mardi	31	—	—	249 ^e	855	15
Vendredi	3	août	—	250 ^e	1 938	»
Dimanche	5	—	—	251 ^e	542	»
Mardi	7	—	—	252 ^e	599	10
Vendredi	10	—	—	253 ^e	1 547	»
Dimanche	12	—	—	254 ^e	533	10
Mardi	14	—	—	255 ^e	498	10
Vendredi	17	—	—	256 ^e	1 418	»
Dimanche	19	—	—	257 ^e	615	10
Mardi	21	—	—	258 ^e	1 784	»
Vendredi	24	—	—	259 ^e	1 186	»
Dimanche	26	—	—	260 ^e	845	»

23 représentations.

1771

		LIVRES. SOUS.	
Vendredi	24 mai	<i>Prologue, Alcibiade, Hylas et Zélis.</i>	261 ^e 1 471 »
Dimanche	26 —	—	262 ^e 721 »
Vendredi	31 —	—	263 ^e 1 439 10
Dimanche	2 juin	—	264 ^e 630 10
Mardi	4 —	—	265 ^e 786 »
Vendredi	7 —	—	266 ^e 1 109 10
Dimanche	9 —	—	267 ^e 316 10
Mardi	11 —	—	268 ^e 443 »
Vendredi	14 —	—	269 ^e 1 127 »
Dimanche	16 —	—	270 ^e 869 »
Jeudi	5 décembre	<i>Les Incas, Alphée et Aréthuse, la Feste de Flore.</i>	271 ^e 976 10
Jeudi	12 —	—	272 ^e 1 611 05
Jeudi	19 —	—	273 ^e 1 041 »
Jeudi	26 —	—	274 ^e 1 216 »

10 représentations.

1772

Jeudi	2 janvier	—	275 ^e 774 »
Jeudi	9 —	—	276 ^e 949 »
Jeudi	16 —	—	277 ^e 996 »
Jeudi	23 —	—	278 ^e 511 10
Jeudi	30 —	—	279 ^e 600 10
Jeudi	6 février	—	280 ^e 527 10
Jeudi	13 —	—	281 ^e 449 10
Vendredi	17 juillet	<i>Prologue, Æglé ou la Danse, Osiris (1^{er} acte des Fêtes de l'Hymen).</i>	282 ^e 2 895 »
Dimanche	19 —	—	283 ^e 772 10
Mardi	21 —	—	284 ^e 1 410 »
Vendredi	24 —	—	285 ^e 1 762 10
Dimanche	26 —	—	286 ^e 1 086 »
Mardi	28 —	—	287 ^e 913 »
Vendredi	31 —	—	288 ^e 2 031 »
Dimanche	2 août	—	289 ^e 639 »
Mardi	4 —	—	290 ^e 1 126 10
Vendredi	7 —	—	291 ^e 1 831 10
Dimanche	9 —	—	292 ^e 510 10
Mardi	11 —	—	293 ^e 810 »
Vendredi	14 —	—	294 ^e 1 672 »
Dimanche	16 —	—	295 ^e 583 »
Mardi	18 —	—	296 ^e 766 »
Vendredi	21 —	—	297 ^e 1 688 10
Dimanche	23 —	—	298 ^e 1 174 »

17 représentations.

1773

Vendredi	16 juillet	<i>Les Sauvages, Ovide et Julie, le Feu (3^e Entrée des Éléments).</i>	299 ^e 3 244 05
Dimanche	18 —	—	300 ^e 1 182 10
Mardi	20 —	—	301 ^e 1 300 »
Vendredi	23 —	—	302 ^e 20 79 »
Dimanche	25 —	—	303 ^e 473 »
Mardi	27 —	—	304 ^e 1 267 »
Vendredi	30 —	—	305 ^e 2 936 10
Dimanche	1 ^{er} août	—	306 ^e 719 »
Mardi	3 —	—	307 ^e 887 10

		1773 (Suite).		LIVRES SOUS			
Vendredi	6	Août.	—	308 ^e	1 617 10	22 représentations.
Dimanche	8	—	—	309 ^e	286 »	
Mardi	10	—	—	310 ^e	548 10	
Vendredi	13	—	—	311 ^e	1 068 »	
Mardi	17	—	—	312 ^e	630 »	
Vendredi	20	—	—	313 ^e	1 657 10	
Dimanche	22	—	—	314 ^e	442 10	
Mardi	24	—	—	315 ^e	616 »	
Vendredi	27	—	—	316 ^e	1 821 »	
Dimanche	29	—	—	317 ^e	330 »	
Mardi	31	—	—	318 ^e	733 »	
Vendredi	3	Septembre.	—	319 ^e	1 451 10	
Dimanche	6	—	—	320 ^e	887 10	

Comme on le voit, ces 320 représentations se répartissent sur un intervalle de trente-huit années, avec un ensemble de seize séries, fort inégales et diversement espacées. Pour chacune des entrées du ballet, souvent jouées séparément, les représentations se décomposent de la façon suivante :

- Prologue* : 267 représentations.
- Le Turc généreux* : 145 représentations.
- Les Incas du Pérou* : 212 représentations.
- Les Fleurs* : 192 représentations.
- Les Sauvages* : 156 représentations.

Les recettes ont varié de 281 livres, la plus faible (mardi 25 octobre 1735) à 4456, la plus élevée (vendredi 6 juillet 1770). Elles fournissent un total de 393 707 livres et 15 sous, non compris une représentation gratuite, six représentations pour la capitation des acteurs, dont le produit, nous l'avons dit, n'entraîne que pour une faible part dans la caisse de l'Opéra, et vingt-neuf représentations dont la recette nous demeure inconnue, parce que les registres de cette période n'existent plus dans les Archives de l'Opéra.

VII

NOTES CRITIQUES

Si l'on a pu signaler précédemment l'existence de *seize* éditions, complètes ou fragmentaires, du livret de Fuzelier, il n'en est pas de même pour la partition de Rameau. Une seule édition parut, et encore sous une forme si incomplète, si bizarre même, qu'on aurait peine à constater dans l'histoire de l'Opéra le retour du même fait : pareil exemple est rare, en effet, et peut-être unique en son genre. Au lieu de livrer à la gravure son ouvrage tel qu'il avait été représenté, le compositeur supprima presque tous les récitatifs, et, juxtaposant, d'après les tonalités, airs de chants et de danse, chœurs et morceaux symphoniques, il s'avisait de former quatre grandes suites vocales et instrumentales qu'il intitula « concerts ».

Cette partition forme un volume in-4° oblong, comprenant 226 feuilles de musique, régulièrement paginées, avec quatre pages en tête, imprimées et non paginées, la première pour le titre, la seconde blanche, la troisième pour la préface, et la quatrième pour les tables. On trouvera ci-contre un fac-simile de ce titre, qui dispense d'en donner la description détaillée.

Les tables sont au nombre de deux : l'une « alphabétique des airs chantans : 2° 3° 4° et chœurs » contient 48 pièces vocales, rangées suivant la première lettre de leur vers initial ; la seconde donne le contenu des « symphonies », c'est-à-dire des pièces purement instrumentales, divisées en quatre « concerts ».

Voici de quels morceaux se compose chacun de ces quatre concerts, avec l'indication de l'Entrée d'où ces morceaux sont tirés. Le premier chiffre entre parenthèses répond à la pagination de l'« édition en concerts » ; le second, sans parenthèses, à celle du présent volume. En outre, on a respecté ici les titres de cette première édition ; ils diffèrent quelquefois de ceux que portent les documents de l'Opéra et de la Bibliothèque nationale.

PREMIER CONCERT

<i>Ouverture</i> (1) 1.	Prologue.
<i>Entrée des Quatre Nations dans la Cour d'Hébé</i> (4) 14.	—
Air d'Hébé : « Vous qui d'Hébé suivez les lois » (6) 10.	—
<i>Air vif</i> (11) 27.	—
Air d'Hébé : « Amants sûrs de plaire » (12) 28.	—
<i>Air polonois</i> (17) 31.	—
Air d'Hébé : « Musettes, résonnez » (18) 17.	—
<i>Musette en rondeau</i> (20) 24.	—
<i>Menuets</i> (20) 32.	—
Air « vif » de l'Amour : « Ranimez vos flambeaux » (22) 53.	—
<i>Air gracieux pour les Amours</i> (28) 57.	—
Duo « vif » d'Hébé et l'Amour : « Traversez les plus vastes mers » (30) 60.	—
Chœur (avec les mêmes paroles) (33) 62.	—

DEUXIÈME CONCERT

Air de Bellone : « La gloire vous appelle » (39) 35.	Prologue.
Air pour les Guerriers : « C'est la gloire » (41) 408.	—
<i>Air pour les Amants</i> (44) 45.	—
Air d'Osman : « Il faut que l'Amour s'envole » (45) 80.	Le Turc généreux.
<i>Premier air pour les Bostangis</i> (47) 442.	—
Air de Tacmas : « C'est vous qui faites mes beaux jours » (48) 440.	Les Fleurs.
<i>Deuxième air pour les Bostangis</i> (50) 291.	—
Air italien : « Fra le pupille » (52) 449.	—
<i>Premier air des Fleurs</i> , rondeau (61) 302.	—
Air de Valère : « Sur ces bords une âme enflammée » (62) 110.	Le Turc généreux.
<i>Air tendre pour la Rose</i> , rondeau (63) 300.	Les Fleurs.
Air de Fatime : « Papillon inconstant » (64) 295.	—
<i>Gavote pour les Fleurs</i> , rondeau (69) 303.	—
Air de Tacmas : « L'éclat des roses » (70) 284.	—
<i>Air pour Borée et la Rose</i> (72) 444.	—
<i>Air pour Zéphire</i> (74) 310.	—
Air d'Atalide : « La chaîne qui m'engage » (75) 429.	—
<i>Air vif pour Zéphire et la Rose</i> (76) 314.	—
Air de Fatime : « Un inconstant » (79) 430.	—
<i>Gavote vive pour les Fleurs</i> (82) 318.	—
Quatuor : « Tendre amour » (83) 263.	—
Air de Fatime : « L'aimable aurore » (86) 435.	—
Duo de Fatime et Tacmas : « Après l'orage » (88) 436.	—
<i>Marche des Persans</i> (91) 267.	—
Chœur : « Dans le sein de Thétis » (92) 270.	—

TROISIÈME CONCERT

<i>Tempête</i> (96) et Air d'Emilie : « Vaste empire des mers » (100) 82.	Le Turc généreux.
Chœur : « Ciel de plus d'une mort » (104) 89.	—
Air d'Emilie : « Régniez, Amours » (111) 134.	—
<i>Air pour les Esclaves africains</i> (121) 129.	—
Air de Valère : « Hâtez-vous de vous embarquer » (122) 131.	—
<i>Rigaudons en rondeau</i> (126) 143.	—
Air d'Emilie : « Fuyez, fuyez, vents orageux » (127) 144.	—
Air de Phani : « Viens, Hymen » (129) 158.	Les Incas du Pérou.
Duo d'Emilie et Valère : « Volez, Zéphirs » (131) 119.	Le Turc généreux.
<i>Tambourins</i> (134) 145.	—
Rondeau d'Emilie : « Partez, on languit sur le rivage » (135) 148.	—

QUATRIÈME CONCERT

<i>Air vif</i> (136) et Air de Huascar : « Obéissons » (138) 162.	Les Incas du Pérou.
Trio : « Pour jamais l'amour nous engage » (140) 229.	—
Air de Huascar : « La flamme se rallume encore » (142) 233.	—
<i>Ritournelle</i> (147) 239.	Les Fleurs.
Air de Roxane : « Ah ! votre amant » (149) 423.	—
Air de Fatime : « L'hiver dans nos jardins » (150) 424.	—
<i>Air grave</i> (153) 191.	Les Incas du Pérou.
Prélude et Air de Huascar : « Soleil, on a détruit » (154) 167.	—
Adoration du Soleil : « Brillant Soleil » (157) 169.	—
<i>Loure en rondeau</i> (169) 197.	—
Air de Huascar : « Permettez, astre du jour » (170) 199.	—
<i>Rondeau gracieux</i> (173) 472.	—
Air de Huascar et chœur : « Clair flambeau du monde » (174) 193.	—
<i>Gavotte gaye et 2^o Gavotte en rondeau</i> (176) 202.	—

Les *Sauvages* constituent une Entrée complète, de la page 178 à la page 226.

Cette table, avec le renvoi aux pages correspondantes de la présente partition, montre la combinaison factice des diverses Entrées, sans qu'on puisse d'ailleurs justifier un système dont le moindre inconvénient était de ne satisfaire pleinement personne : ni les amateurs qui, à défaut de partition complète, auraient préféré sans doute voir présenter séparément, isolés les uns des autres, les airs de danse et les soli vocaux, sans s'embarrasser des morceaux d'ensemble et des chœurs ; ni les directeurs de théâtre qui ne pouvaient monter l'ouvrage avec ces fragments incomplets, où les parties d'orchestre et de chœurs offrent de regrettables lacunes ; ni l'auteur lui-même qui avait ainsi mutilé son œuvre, et qui l'avait modifiée parfois en vue du clavecin, défigurée en somme, pour le simple plaisir d'offrir aux chefs d'orchestre de province la possibilité d'exécuter, enchaînés bout à bout, quelques-uns des airs et des chœurs applaudis à l'Opéra de Paris.

Rameau jugea bon de s'en expliquer dans une Préface que nous reproduisons intégralement, avec l'orthographe et la ponctuation fantaisistes de l'époque :

« Le Public aiant paru moins satisfait des Scenes des INDES GALANTES, que du reste de l'Ouvrage, je n'ai pas crû devoir appeller de son Jugement; et c'est pour cette raison que je ne lui présente ici que les Symphonies entremêlées des Airs chantans, Ariettes, Récitatifs mesurez, Duo, Trio, Quatuor et Chœurs, tant du Prologue, que des trois premieres Entrées, qui font en tout plus de Quatre-vingt Morceaux détachez, dont j'ai formé quatre grands Concerts en différens Tons : Les Symphonies y sont

même ordonnées en Pièces de Claveçin, et les Agrémens y sont conformes à ceux de mes autres Pièces de Claveçin, sans que cela puisse empêcher de les jouer sur d'autres Instrumens, puisqu'il n'y a qu'à y prendre toujours les plus hautes Notes pour le Dessus, et les plus basses pour la Basse : Ce qui s'y trouvera trop haut pour le Violoncello, pourra y être porté un Octave plus bas.

Comme on n'a point encore entendu la Nouvelle Entrée des Sauvages que j'ajoute ici aux trois premières, je me suis hasardé de la donner complete : Heureux si le succès répond à mes soins ! Toujours occupé de la belle déclamation et du beau ton de Chant qui regnent dans le Récitatif du Grand LULLY, je tâche de l'imiter, non en Copiste servile, mais en prenant, comme lui, la belle et simple nature pour Modèle. »

L'hommage à la mémoire de cet illustre prédécesseur était une manœuvre assez diplomatique à la veille d'une nouvelle bataille, car, d'après les termes de cette préface, la partition parut après *les Indes galantes*, et avant *les Sauvages*, c'est-à-dire à la fin de 1735 ou au début de 1736. Contrairement à son habitude, Rameau se faisait humble, afin de conquérir les bonnes grâces de ceux qui, dans le public et dans la presse, tenaient alors pour l'ancienne musique, et formaient un parti de réaction sourdement hostile au novateur. Mais on ne saurait trop s'étonner que, quelques années plus tard, après la victoire définitive, le compositeur n'ait pas donné de son œuvre une autre version. Si l'unique manuscrit, conservé dans les archives de l'Opéra, avait disparu, comme tant d'autres papiers de cette période, il eût été impossible de reconstituer le texte musical dans son intégrité primitive ; grâce à ce précieux document, il est permis enfin de publier pour la première fois¹ la partition complète de ce « Ballet héroïque » cent soixante-six ans après sa première représentation. Au cours de sa longue carrière, l'ouvrage a subi des transformations ; mais les éditeurs ne les ont admises que pour les insérer dans l'Appendice et le Supplément ; plusieurs d'entre elles, d'ailleurs, sont intéressantes ; d'autres résultent sans doute du caprice de quelque artiste du chant ou de la danse, et ne gardent plus qu'une valeur historique ou bibliographique. La tâche que se sont imposée les éditeurs était de rétablir l'œuvre en son état d'origine ; pour atteindre ce résultat, voici les sources auxquelles ils ont puisé :

Document A. — Partitions d'orchestre manuscrites appartenant à la Bibliothèque de l'Opéra. Ce sont quatre cahiers in quarto, avec le cartonnage de l'époque, et dont les deux premiers portent encore rayé, mais non effacé, le titre primitif : *les Victoires galantes*. Le Prologue et chacune des Entrées ont leur cahier respectif, et toutes les pages sont enrichies de corrections de « collettes », de renvois, de signes pour les coupures, de nuances et autres indications tracées à l'encre ou au crayon de couleur par les copistes, et les chefs d'orchestre, car ces partitions sont celles-là mêmes qui ont servi aux représentations de l'ouvrage à l'Opéra, pendant tout le XVIII^e siècle.

Document B. — Partition d'orchestre manuscrite appartenant à la Bibliothèque nationale. C'est un volume relié en veau, de 336 pages in folio, réglé à la main, tantôt à 14, tantôt à 16 parties, précédé de deux tables des matières, savoir : « Table des Airs de Symphonie » et « Table des Airs détachés » avec un élégant frontispice ou encadrement passe-partout, représentant des trophées d'armes, et gravé par de Rochefort « chez de Rochefort, rue Saint-Jacques au Palmier ». Dans l'espace libre du milieu on lit, tracé à la main en lettres calligraphiées, ce titre : LES INDES GALANTES | BALLET | Par M. Rameau | Représente | EN 1735 |. En tête se trouve la signature de M. de Croix, à qui ce volume appartenait, avant d'avoir été donné par sa famille à la Bibliothèque nationale, où il est coté Vm² 328. Faute de date inscrite, on ne sait trop à quelle époque fut faite et par conséquent à quelle reprise répond cette copie. D'une part, elle contient *les Sauvages*, elle n'est donc pas antérieure à 1736 ; de l'autre, dans

1. La partition des *Indes galantes*, publiée dans l'édition Michaëlis, ne saurait compter, car elle se présente sous la forme d'une réduction de l'orchestre pour piano, et reproduit simplement les « quatre grands concerts ».

le Prologue, le rôle de l'Amour existe encore, elle aurait donc précédé la reprise de 1743. Mais l'ordre des Entrées, où *le Turc généreux* a repris sa place avant *les Incas du Pérou*, l'intervention, dans le Prologue, des deux ariettes d'Hébé, intervention que signale seulement pour la première fois le livret de 1751, d'autres détails laisseraient supposer que ce texte fut établi assez longtemps après la première représentation, peut-être pour les spectacles de la Cour, puisqu'il semble que devant la Reine à Versailles on ait donné le Prologue avec le rôle de l'Amour, alors qu'on l'avait définitivement supprimé à l'Opéra : ce qui expliquerait l'anomalie apparente de la version que présente l'exemplaire de la Bibliothèque nationale.

Document C. — Trois parties d'orchestre ayant servi aux représentations d'origine à l'Opéra et comprenant : 1 premier dessus de violon ; 1 second dessus de violon ; 1 basse de viole. La musique des *Sauvages* ne figure pas dans ces vénérables débris du matériel primitif.

Document D. — Parties de chant et d'orchestre pour *les Incas du Pérou*, avec l'ouverture du *Prologue*, ayant servi aux représentations de l'Opéra, car elles portent encore le nom des artistes pour chaque pupitre d'instrument, et comprenant : un rôle de Carlos avec basse d'accompagnement ; 1 partition des chœurs ; 1 partie de basse des chœurs ; 1 hautbois et flûtes ; 5 premiers violons ; 5 seconds violons ; 4 basses. En tout 3 parties vocales, et 15 parties instrumentales.

Document E. — Parties de chant et d'orchestre pour *les Incas du Pérou* et *les Sauvages*, avec l'ouverture du *Prologue*, provenant de la bibliothèque du marquis de la Salle, et comprenant : Pour les voix : 2 premiers dessus ; 2 seconds dessus ; 1 haute-contre ; 1 taille ; 3 basses ; plus un lot de cinq parties supplémentaires pour les chœurs, (premier dessus, second dessus, haute-contre, taille et basse). Pour les instruments : 1 premier hautbois ; 1 second hautbois ; 1 première flûte et violon ; 1 seconde flûte et violon ; 1 premier dessus de violon ; 1 second dessus de violon ; 1 haute-contre et taille ; 1 basse et bassons ; 1 basse générale ; 1 clavecin. En tout 14 parties vocales et 10 parties instrumentales ; plus six rôles, trois pour *les Incas du Pérou* (Phani, Huascar, Carlos), et trois pour *les Sauvages* (Zima, Alvar, Adario).

Document F. — Parties de chant et d'orchestre pour *les Sauvages* ayant servi aux représentations de l'Opéra, et comprenant : 2 basses générales ; 6 premiers dessus de violon ; 5 seconds dessus de violon ; 4 basses et bassons ; 1 taille (incomplet) ; 1 timbale et tambourin.

Document G. — Parties incomplètes ou séparées de l'ensemble auquel elles appartenaient, et comprenant : une basse générale pour *les Incas du Pérou* et *les Fleurs* (première version) ; une basse générale pour *les Incas du Pérou* et *le Turc généreux* (Fragment) ; une partie de basse des chœurs pour *le Turc généreux*, *les Incas du Pérou* et *les Sauvages* ; deux parties fragmentaires (second dessus de violon et basse de viole) pour *les Incas du Pérou*, et un autre ouvrage non désigné.

Document H. — Matériel vocal et instrumental, trouvé par hasard en province, il y a quelques mois, présentant quelques différences avec celui de l'Opéra, précieux surtout à cause de l'indication des nuances, et comprenant : pour les voix : deux rôles de Zima, un rôle de Damon et un rôle d'Adario ; 2 premiers dessus ; 1 second dessus ; 2 hautes-contre ; 2 tailles ; 3 basses. Pour les instruments : 3 premiers dessus, dont deux *ripieni* ; 3 seconds dessus, dont deux *ripieni* ; 3 basses ; 1 flûte ; 1 premier hautbois ; 2 trompettes ; 1 basson ; 1 basse continue. En tout, 14 parties vocales et 15 parties instrumentales que j'ai acquises pour les Archives de l'Opéra.

Ces documents ont fourni de précieuses indications et ont pu être tous utilisés ; mais le texte adopté est celui de 1735 pour *les Indes galantes*, et de 1736 pour *les Sauvages*, c'est-à-dire la première version, dont les éléments presque complets étaient fournis par le document A. Les changements survenus par la suite, les nouveaux morceaux et les raccords nécessités par certaines coupures ont pris place soit dans l'Appendice, soit dans le Supplément. L'état dans lequel

nous est parvenu tout ce matériel avec ses multiples ratures, collettes, feuilles lacérées ou même enlevées tout à fait, ne permet pas toujours de suivre l'œuvre en ses diverses étapes; du moins s'il est possible d'indiquer toutes les variantes, il devient parfois malaisé de leur attribuer une date, c'est-à-dire de fixer pour quelle reprise telle ou telle de ces modifications a été apportée. Seule, la reprise de 1743 nous semble à peu près connue par la copie que possède la Bibliothèque nationale (Document B); pour les autres, il faut renoncer à toute certitude, et ne pas s'aventurer dans le champ des hypothèses. D'ailleurs, sauf pour *les Fleurs* dont la réfection fut presque complète, il s'agit dans la plupart des cas, bien moins de morceaux nouveaux que d'interventions dans l'ordre des morceaux; telle ariette changeait d'interprète, tel entr'acte ou tel pas était substitué à tel autre; le caprice d'une chanteuse ou d'un danseur amenait le plus souvent ces bouleversements que le chef d'orchestre réglait à son gré, et qui modifiaient peu à peu la physionomie primitive de l'ouvrage. Voici du moins toutes les variantes que nous avons pu relever, et que nous cataloguons ici page par page, en renvoyant le lecteur à l'Appendice et son Supplément pour les exemples musicaux :

PROLOGUE

Dans l'exemplaire de la Bibliothèque nationale (Document B) l'ordre des morceaux est le suivant : Ouverture; *Air* d'Hébé : « Vous qui d'Hébé suivez les lois » (pp. 10-14); *Entrée* des quatre Nations (pp. 14-16); *Prélude* (p. 27); *Ariette* d'Hébé : « Amants sûrs de plaire » (pp. 28-31); *Air grave* pour deux Polonois (p. 31); *Ariette* d'Hébé : « Musettes, résonnez » (pp. 17-24); *Musette* en rondeau (pp. 24-26); *Récit* d'Hébé : « Qu'entends-je ? » et *Air* de Bellone avec chœur (pp. 35-42); *Air* pour deux guerriers (pp. 43-45); *Air* de Bellone : « C'est la gloire » (Appendice n° 2, p. 408); *Air* pour les amants et amantes (p. 45); *Chœur* : « Vous nous abandonnez », *Récit* d'Hébé : « Bellone les enchaîne »; *Annnonce* de l'Amour; *Air* de l'Amour : « Ranimez vos flambeaux » (pp. 47-57); *Air* pour les Amours (pp. 57-59); *Menuets* (pp. 32-35), avec cette particularité que le premier menuet est le second, et *vice versa*; *Duo* d'Hébé et l'Amour, suivi du *Chœur* : « Traversez les plus vastes mers » (pp. 60-69); reprise de l'*Ouverture* comme entr'acte. Cette version aurait pu être celle de 1751, sans les morceaux de l'Amour, dont le rôle avait disparu dès 1743.

Page 24, mes. 1 et 2. Il y a une différence entre ces mesures et le passage similaire page 17, acc. 3, mes. 6 et 7 : la seconde petite flûte a comme première note un *sol* au lieu d'un *ré* aigu, et la seconde musette a *deux sols* liés au lieu de *si* et *ut*, faisant entendre la basse à la place des altos qui manquent.

Page 24, acc. 2. A l'une des reprises, Rameau ajouta un « Air vif » qui prit place avant ou après la Musette (Appendice. N° 1, p. 402). Comme cet *Air vif* ne figure pas dans le Document B, il faut le supposer postérieur à 1743.

Page 30, acc. 2, mes. 8, à page 31, mes. 2. Ces douze mesures ont été remplacées par six nouvelles (Supp. n° 1), qui sont l'objet d'une « collette » dans le Document A, et figurent dans le Document B. Ce changement peut avoir été fait par Rameau pour la reprise de 1743.

Page 35, mes. 1. Le bruit de tambours qui précède le récit d'Hébé fut, à l'une des reprises, noté pour les timbales, au crayon rouge, dans le Document A (Supp. n° 2.)

Page 37, mes. 10. Dans le Document B, la timbale présente une autre version. (Supp. n° 3.)

Page 45. Entre l'air, « pour les deux guerriers portant les drapeaux » et l'air « pour les amants et amantes qui suivent Bellone » doit prendre place l'air « C'est la gloire » (Appendice. N° 2, p. 408). Les paroles en sont données pour la première fois par l'édition de 1743, ce qui a obligé

les éditeurs à l'écarter du texte primitif; toutefois, nous devons reconnaître qu'il figure dans le Document A, et même dans les parties d'orchestre, ce qui aurait pu justifier sa présence dans le corps de la partition.

D'ailleurs, depuis cet endroit jusqu'à la fin de l'acte, il devient impossible de noter avec précision les variantes successives, dans l'ordre ou le maintien des morceaux. Chacun d'eux, selon les reprises, est tour à tour rétabli, puis supprimé de nouveau. Ainsi pour cet air de Bellone, ainsi pour l'air dansé qui le suit, ainsi pour l'ariette de l'Amour, jusqu'au moment où l'on se décide à retrancher purement et simplement tous ces morceaux, en leur substituant une contredanse nouvelle (Appendice. N° 3, p. 411) qui fut intercalée après le récit d'Hébé « Pour remplacer les cœurs » (pp. 52-53) et précéda ainsi le chœur final. Cette contredanse ne figure pas dans le Document B. Il est donc presque certain qu'elle est postérieure à 1743. Tour à tour également, l'ouverture ou les menuets servirent d'entr'acte.

Page 47. Les paroles de ce chœur ne se trouvent pas dans le livret d'origine; elles avaient été ajoutées sans doute, sur la demande du compositeur, pour quelque nécessité des jeux de scène; elles ne se trouvent pas davantage dans les livrets des diverses reprises, ce qui donne lieu de supposer que le chant avait été définitivement supprimé; il est d'ailleurs rayé à grands coups de crayon dans le Document A.

Page 53. Rameau avait d'abord écrit : « *Rallumez vos flambeaux* » au lieu de « *Ranimez* » et « *Méritez les palmes immortelles* » au lieu de « *les plus belles* ». Cela résulte du Document A qui avait été sans nul doute établi d'après le manuscrit de l'auteur.

LE TURC GÉNÉREUX

Page 71, acc. 3, mes. 3. Le Document B indique une coupure pratiquée dans la « Ritournelle » ou introduction instrumentale de cette Entrée. Les dix-huit dernières mesures sont remplacées par six autres nouvelles. (Supp. n° 4.)

Page 74, acc. 2, mes. 4. Il existe dans le Document B une variante pour cette mesure. (Supp. n° 5.)

Page 79. Le texte de Fuzelier :

C'est trop *m'outrager* par vos pleurs;
Cessez d'entretenir d'inutiles *douleurs*!

a été modifié par Rameau de la façon suivante :

C'est trop *m'accabler* par vos pleurs;
Cessez d'entretenir de nouvelles *ardeurs*.

Page 85, acc. 2, mes. 1. Au lieu de huit croches, les Flûtes ont, dans le Document B, deux croches seulement, l'une au premier, l'autre au troisième temps de la mesure.

Page 105. Le livret de Fuzelier contient ce vers :

Mais le Ciel fut touché de leurs périls pressans...

que Rameau a changé ainsi :

Mais le Ciel prend pitié du trouble que je sens.

Et deux vers plus loin, au lieu de :

Je souffrais dans le port les tourments du naufrage,

il y avait :

Je sentais dans le port les horreurs du naufrage.

Page 107, mes. 3 et 4. La partie de chant a été modifiée dès l'origine, pour se conformer au nouveau vers de Fuzelier, figurant dans le livret. (Supp. n° 6.)

Page 108. Au lieu du texte de Fuzelier : « Mon plus *affreux* malheur », Rameau a écrit : « Mon plus *cruel* malheur ».

Page 109, acc. 3, mes. 4, et page 110, mes. 1. En écrivant :

Non, vous ne sortirez jamais de ses fers,

Rameau s'est trompé; il a rétabli ensuite, comme il convenait pour rimer avec « O désespoir ! » le vers exact de Fuzelier :

Non, vous ne sortirez jamais de son pouvoir.

Il lui a suffi pour cela de changer la croche *sol* de la syllabe « ses » en deux doubles cloches *fa, sol*.

Page 111, acc. 2, mes. 1 à page 113, acc. 3, mes. 2. Dès la troisième représentation, tout ce passage fut remplacé par huit mesures. (Supp. n° 7.)

Page 113, mes. 3. Rameau a changé en « O ciel ! » le mot « Hélas ! » qui se trouve dans le livret; et, mesure 9, il a mis : « Qui jamais *ait* le plus coûté » au lieu de « Qui jamais *a* le plus coûté ».

Page 119. L'état du Document A prouve que, lors des reprises (peut-être en 1743), on avait coupé tout ce duo, ainsi que la Ritournelle du chant qui suit; on commençait avec les mots : « Volez, Zéphirs », page 121, acc. 2, mes. 6.

Page 122, acc. 1, mes. 4 et suivantes. Aux « *jeunes* amants de Flore » qui figurent dans le livret de Fuzelier, Rameau a substitué : « *tendres* amants de Flore ».

Page 125, mes. 9 à 16. Ces sept mesures en duo ont été remplacées par quatre autres d'orchestre seul, lors d'une des reprises. (Supp. n° 8.)

Page 131. Le Document B donne pour l'Ariette de Valère une ritournelle. (Supp. n° 9.)

Page 134, mes. 2. Dans le Document B, les premiers violons ont pour le dernier temps de la mesure une noire (mi ♯) au lieu des deux croches (mi ♯, ré) et au premier temps de la mesure suivante un *la* au lieu de l'*ut* dièze.

Page 135. A la reprise de 1743, l'ariette « Régnez, Amours » fut chantée, non par Émilie, mais par « une matelote », rôle nouveau confié à M^{lle} Fel, et l'on continua de supprimer l'ariette précédente que chantait Valère : « Hâtez-vous de vous embarquer ».

Page 138, acc. 3, mes. 3, et page 141, acc. 3, mes. 7. Pour une des reprises, un solo de flûte de quatre mesures a été ajouté. (Supp. n° 10.)

Page 143. Pour l'une des reprises, avant le Rigaudon on ajouta une Forlane (Appendice. N° 4, p. 415). Comme elle ne figure pas dans le Document B, il y a tout lieu de supposer qu'elle est postérieure à la reprise de 1743, et peut-être même de 1751.

Page 148, acc. 2, mes. 3. Pour une des reprises cette mesure et les trois suivantes ont été modifiées. Le chœur se tait, et Émilie chante seule la partie des soprani. (Supp. n° 11.) Pour une autre reprise, on supprima ces quatre mesures et les deux suivantes. Pour une autre enfin, on dut même retrancher tout le chœur depuis la page 148, et terminer simplement l'Entrée avec les *Tambourins*.

Page 150. La fin de cette Entrée présente, dans le Document B, la succession de morceaux que voici : *Rigaudons* (pp. 143-144); *Ariette* d'Émilie « Fuyez, vents orageux » (p. 144); *Tambourins* (pp. 145-147); *Ariette* d'Émilie « Régnez, Amours » (pp. 134-142); reprise des *Tambourins*; *Récit et Chœur* (p. 148); *Rigaudons* pour entr'acte. A l'une des dernières reprises, on a dû reprendre aussi la *Forlane* pour entr'acte.

LES INCAS DU PÉROU

L'ouverture, qualifiée modestement « ritournelle » par l'auteur, fut l'objet de successives transformations. D'abord on coupa onze mesures, en passant de la page 152, acc. 2, mes. 5, à la page 153, acc. 2, mes. 4; il suffisait de changer au premier temps de cette dernière le *sol* des bassons et des basses en *ré*, le *si* des premiers violons en *ré*, et le *sol* des seconds en *fa*. De même on supprima la mesure 7 de la page 154, en changeant à la mesure suivante le *ré* de la basse en *mi*. Quatre mesures avant la fin de cette ouverture, Rameau paraît avoir hésité pour le *ré* de la basse entre deux formules, soit une blanche, soit deux noires, dont la seconde à l'octave grave.

Puis tout le morceau disparut pour faire place à une nouvelle « Ritournelle » (Appendice. N° 5, p. 419), et cela, presque dès l'origine, car, dans le Document A, les deux versions, superposées au moyen d'une collette, sont de l'écriture du même copiste.

Enfin, plus tard, peut-être vers 1744, lorsque l'on commença à donner *les Incas du Pérou* séparément, on substitua à l'ouverture de cet ouvrage celle du Prologue dont les auditeurs ne se lassaient pas et qui jouissait, en somme, dans le domaine purement symphonique, d'une faveur presque populaire. C'est sous cette forme que nous sont parvenues les parties d'orchestre signalées plus haut comme Document D, E, H.

Page 157, acc. 4, mes. 3, à page 158, acc. 3, mes. 5. Tout ce récitatif fut remplacé par un autre plus court (Supp. n° 12), et ce changement date du 28 août 1735, c'est-à-dire de la troisième représentation, comme le prouve la deuxième édition du livret. Dans les parties conservées ou supprimées de ce récitatif, Rameau avait modifié quelques vers, comme le prouve le Document A, et ces modifications furent adoptées par Fuzelier pour le livret. Il y avait ainsi d'abord :

Page 157. *Cet instant favorable*, au lieu de : *Ce moment favorable*. Ne *soyez* pas seul, au lieu de : Ne *venez* pas seul.

Page 158. *Épouvante* une armée, au lieu de : *Triomphe* d'une armée. *Cependant, cher Carlos, empruntez* du secours, au lieu de : *Forcez-vous cependant à souffrir* du secours.

Page 159. Le Document A donne l'indication de deux coupures. Dans la première, on passe de la mesure 12 de la page 159 à la mesure 1 de la page 160; dans l'autre, on passe de la mesure 6 à la mesure 14.

Page 160, acc. 2, mes. 7 et 8. Dans les parties d'orchestre de l'Opéra, les seconds violons doublent la partie de chant. Dans le document B, la flûte a des pauses, et le *sol* des premiers violons est tenu pendant toute la mesure.

Page 161, acc. 2, mes. 2. A la basse, la noire suivie de deux croches a été changée en un *fa* blanche pour les deux premiers temps de la mesure.

Page 161, acc. 2, mes. 5 et 6. Le chant et la basse de ces mesures comportent une variante postérieure (Supp. n° 13.)

Page 161, acc. 4, mes. 3. Une autre version (Documents A et B), donne à la basse les trois mêmes notes pour les deux premiers temps, mais rythmées ainsi : une noire, une croche pointée et une double croche.

Page 162. L'air de Huascar ouvre le quatrième concert dans l'ancienne édition gravée; mais il est précédé d'une sorte de prélude instrumental sur le même motif, en forme d'air à deux reprises. (Supp. n° 14.) Ce prélude ne figure dans aucun des documents A et B; on en doit conclure que Rameau l'avait seulement composé à l'usage du concert.

L'ancienne édition gravée présente d'ailleurs quelques variantes avec la partition d'orchestre. Ainsi les mesures à 6/8 et 12/16 (12/8) y sont indiquées comme à 2 et 3; les mesures 7 et 8 sont différemment accompagnées (Supp. n° 15); enfin on y trouve sur les deux premières notes des triolets la liaison qui ne figure pas dans les documents A et B, et que l'on a utilement empruntée pour la présente édition.

Page 165, acc. 3, mes. 4. Une autre version donne à la basse pour le *ré*, double croche, un accord de sixte sensible, et pour les troisième et quatrième temps de la mesure un *mi* blanche avec l'accord de sixte.

Page 167. La partition et les parties de l'Opéra indiquent comme nuance pour le prélude de la Fête du Soleil : *Tendrement*. Le mot : *Gravement*, qui semble plus justifié, est emprunté à l'ancienne édition gravée.

Page 170, acc. 2, mes. 4 à page 172, mes. 1. Lors d'une des premières reprises, ces *quatorze* mesures furent remplacées par *cinq* autres (Supp. n° 16).

Page 173, acc. 2, mes. 4 à page 175, mes. 1. Lors d'une reprise, toute cette fin de l'air de Huascar fut retranchée, et l'on passa directement au Chœur, en transportant l'accord de *mi* de la page 173 à la place de l'accord de *la* de la page 175.

Page 174, acc. 2, mes. 1. Le Document B indique pour les violons, au lieu d'une noire suivie de deux croches, une noire pointée suivie de deux doubles croches.

Page 179, mes. 1 à 6. Le Document B donne une autre basse pour ces *six* mesures (Supp. n° 17).

Page 191. L'air des Incas fut remplacé par un autre (Appendice. N° 6, p. 420). Cette substitution doit remonter aux premières représentations de l'ouvrage, car le nouvel Air, inséré dans le Document A sous forme de collette, est écrit par le même copiste que l'ancien.

Page 192. Entre la dernière mesure de cette page et la première de la page suivante, Rameau avait d'abord placé une mesure, où les premiers et seconds violons répétaient seuls, comme en écho, le *sol* (blanche) et le *la* (croche) de la mesure précédente.

Page 193, mes. 7 à 10. La fin de cet Air des Incas était primitivement un peu différente, sans que l'état de la partition et des parties permette de reconstituer avec exactitude cette première version, si ce n'est pour les premiers violons (Supp. n° 18).

Page 194. Le chœur « Clair flambeau du monde » est dans l'édition en Concerts précédé d'un « Rondeau gracieux » (Supp. n° 51).

Page 197. Sous forme de collette, le Document A contient pour la Loure en Rondeau, un accompagnement qui semble écrit pour les bassons seuls et diffère de la basse continue, gravée dans la présente édition (Supp. n° 19).

Page 201. Dès la troisième représentation, toute la seconde partie de l'air de Huascar : « De nos bois chassez la tristesse », ainsi que la reprise de la première partie, fut supprimée. Il est probable qu'alors aussi l'ordre des morceaux fut bouleversé; d'après les indications tracées au crayon rouge dans le Document A, ils durent se suivre ainsi :

1. Rondeau (Appendice. N° 6, p. 420) remplaçant l'air des Incas;
2. Loure (pp. 197-198);
3. Air de Huascar, et chœur : « Clair flambeau du monde » (pp. 193-196);
4. Gavottes (*la* majeur, *la* mineur, et reprise de *la* majeur) (pp. 202-206);
5. Air de Huascar : « Permettez, astre du jour », sans la seconde partie ni la reprise (pp. 199-200);
6. Reprise du chœur : « Brillant Soleil » (pp. 175-190), pour suivre avec le « Tremblement de terre » (p. 206).

P. 211, mes. 3 à Page 215. Tout cet épisode instrumental fut supprimé dès l'origine, peut-être même avant la première représentation, probablement comme étant d'une exécution trop difficile, et remplacé par cinq mesures (Supp. n° 20).

Page 219, mes. 5, à Page 220, acc. 2, mes. 6. Le Document A contient une collette où,

pour ces douze mesures, les parties de bassons et de basse continue sont modifiées (Supp. n° 21).

Peut-être la nécessité d'observer minutieusement les nuances créait-elle pour ce passage une difficulté à l'orchestre; alors Rameau se décida à changer ces douze mesures en cinq autres plus simples (Supp. n° 22). Cette correction date, comme les deux précédentes, des premiers temps de l'ouvrage; peut-être même fut-elle faite aux répétitions, comme semblerait le prouver l'examen graphique du Document A.

Page 221, mes. 2 à Page 222, mes. 7. C'est encore la difficulté d'accompagner en mesure les chanteurs, qui obligea sans doute l'auteur à renoncer, évidemment malgré lui, à l'effet ingénieux qu'il avait trouvé, en simulant à l'orchestre, pendant tout ce duo et le trio qui suit, les trépidations plus ou moins intermittentes et lointaines du tremblement de terre ou de l'éruption du volcan. Dans cette seconde version, les voix ne furent plus accompagnées que par la basse continue (Supp. n° 23).

Page 222, acc. 3, mes. 1, à Page 226, mes. 5. Dès la troisième représentation, la fin de la scène VI et le début de la scène VII disparurent, et le raccord se fit en confiant à Carlos, qui intervenait, la phrase « Ton crime ose paraître » jadis chantée par Phani (Supp. n° 24).

Page 225, acc. 2, mes. 4. L'impéritie des exécutants amena dans les scènes finales un changement analogue à celui de la scène précédente (Supp. n° 25). Réduit à la basse continue, l'accompagnement fut simplifié, mais dépouillé en même temps de son caractère expressif et dramatique; on supprima les deux premières mesures de la page 228, et la sixième de la page 229. Toutes ces modifications datent du temps des répétitions de sorte que, par une conséquence imprévue et vraiment singulière, le public se trouva n'entendre jamais en leur intégrité primitive les plus belles pages de la partition.

Lors d'une reprise on joua pour entr'acte, au lieu de l'Air de danse (p. 129), les Menuets du Prologue, en commençant par le second (p. 34).

LES FLEURS

Des cinq Entrées dont se composent *les Indes galantes*, la troisième, *les Fleurs*, fut la plus bouleversée, puisque, moins de trois semaines après la première représentation, le librettiste avait changé sa pièce, et le musicien écrivit une nouvelle œuvre, où ne subsistait plus que la fin de l'ancienne. Sans la partition manuscrite de l'Opéra (Document A), il eût été impossible de reconstituer cette première version. Fort heureusement le théâtre ne fit pas les frais d'une autre copie intégrale; les pages devenues inutiles furent cousues, et l'on intercala dans le volume les pages refaites. Il a donc suffi de couper ces fils attachés depuis cent soixante-cinq ans pour retrouver sur les feuillets jaunies la pensée primitive de l'auteur, qui, dès le début même, et sans doute au cours des répétitions, avait déjà subi quelques variantes.

La seconde version fournit à l'Appendice les numéros 7, 8, 9, 10, pages 420 à 448. Le numéro 7 de cet Appendice qui comprend la partie dramatique refaite, telle qu'elle fut exécutée toujours, en dehors des huit premières représentations, prendrait place dans la présente édition entre les pages 242 et 267.

Première version.

Page 241, mes. 5 à 9. Ces cinq mesures ont été coupées et le raccord se faisait avec la mesure 10, en remplaçant au premier temps de cette dernière, le *mi* des premiers hautbois et premiers

violons par un *ut*, le *sol* des seconds hautbois et seconds violons par un *si* lié, et le *mi* des bassons et de la basse continue par un *la*.

Page 244, acc. 2, mes. 4. Sur le Document A, il y avait d'abord « mè charmer » au lieu de « m'enflammer. »

Page 246, acc. 3, mes. 4. Le texte du livret porte « d'un *nœud* constant »; Rameau a remplacé sur le Document A, « nœud » par « feu ».

Page 247, mes. 1. Changement analogue. Il y a dans le livret : « Quand vous lui *préparez* » et dans le manuscrit musical : « Quand vous lui *promettez* »; de même, cinq mesures plus loin, Rameau a remplacé le vers de Fuzelier « *Les tendres sentiments* de ma nouvelle ardeur » par « *L'excès* de ma nouvelle ardeur. »

Page 249, acc. 2, mes. 2 à page 250, mes. 1. Une coupure de ces neuf mesures déformait complètement l'ariette de Zaïre, en la réduisant aux proportions d'un simple récit. La soudure se faisait à la première mesure de la page 250, qui était transformée de quatre temps en trois, par l'artifice suivant : les deux premiers temps disparaissaient; la croche pointée avec double croche, de la partie vocale, devenait une noire pointée avec une croche.

Page 255, acc. 2, mes. 2. On passait à la première mesure de l'accolade 3, au moyen d'une soudure nouvelle (Supp. n° 26). Cette coupure date du 28 août 1735.

Page 256, acc. 3, mes. 4. Sur le Document A, il y avait d'abord « comment » au lieu de « jusqu'où ».

Page 258, acc. 3, mes. 2 à page 259, acc. 1 mes. 2. Ces neuf mesures avaient été remplacées par trois autres (Supp. n° 27). Cette coupure date du 28 août 1735.

Page 262, acc. 1, mes. 2 à acc. 4, m. 3. Ces quatorze mesures avaient été remplacées par cinq autres (Supp. n° 28). Cette coupure date du 28 août 1735.

Page 263. Ce quatuor paraît avoir été supprimé lors d'une reprise.

Page 265, mes. 7. L'*ut* grave de la basse continue est emprunté au texte de l'édition en Concerts. Le Document A donnait un *la*.

Page 277, mes. 5, 6, 7 et 8. Les basses du chœur et de l'orchestre ont une variante dans l'édition en Concerts (Supp. n° 29).

Page 282, mes. 5. Dans l'édition en Concerts, les soprani ont pour le dernier temps de la mesure, au lieu de deux croches, une croche pointée et une double croche.

Pages 282 et 283. Le texte des livrets donne « *les jeux* »; Rameau a préféré « *nos jeux* »

Page 285. A partir de cette page, jusqu'à la fin de l'acte, il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de suivre sur le Document A, les transformations de l'épilogue vocal et chorégraphique, intitulé « Fête persane » et, sur la couverture du manuscrit de l'Opéra : « Feste asiatique ». La succession des morceaux a été bouleversée, et plusieurs d'entre eux ont été réécrits plusieurs fois, probablement pour satisfaire aux exigences des interprètes; certaines pages manquent; presque toutes sont raturées ou surchargées de collettes, rendant malaisée toute tentative de reconstitution. L'ordre adopté pour la présente édition est celui qui nous semble se rapprocher le plus de la version primitive. Quelques numéros, et particulièrement, l'air pour Borée (page 307) avaient disparu de la partition et n'ont pu être restitués qu'à l'aide des anciennes parties d'orchestre (Document C).

Seconde version (Appendice).

Cette seconde version, intercalée, comme nous l'avons dit, dans la première parmi les pages du Document A, présente un intérêt particulier, en ce sens que plusieurs passages ont été changés ou complétés après coup sur la copie, et, dans ces modifications ou additions, il nous semble bien reconnaître l'écriture même de Rameau.

Page 422, acc. 3, mes. 5. La copie portait d'abord « célébrons » au lieu de « préparons ».

Page 423, acc. 1, mes. 5. L'édition en Concerts donne une variante à la basse, savoir : le *la* à l'octave inférieure, puis deux croches (*si, ut*), avec accords de sixte, au lieu d'une seule noire (*ut*).

Page 426, mes. 6. Le Document A contient une variante primitive de cette mesure comme texte et musique (Supp. n° 30).

Page 426, acc. 2, mes. 4, à page 427, acc. 2, mesure 1. Ces neuf mesures ont été coupées pour la reprise de 1751. Auparavant, elles étaient remplacées par six autres, rayées depuis, qui semblent autographes sur le Document A (Supp. n° 31).

Page 427, acc. 3, mes. 1 à page 428, acc. 2, mes. 2. Le Document A contient une version primitive que Rameau a effacée et même grattée par endroits, mais que l'on a pu reconstituer. (Supp. n° 32).

Page 430, acc. 3, mes. 1. Cette mesure était d'abord précédée de deux autres que Rameau a rayées sur le Document A (Supp. n° 33).

Pour cet air d'Atalide, l'édition en Concerts fournit quelques légères variantes que l'on a comprises dans le Supplément, savoir :

Page 430, acc. 2, mes. 4 (Supp. n° 34).

Page 430, acc. 3, mes. 1 (Supp. n° 35).

Page 431, acc. 2, mes. 3 et 4, et acc. 3, mes. 1 (Supp. n° 36).

Page 432, acc. 1, mes. 2 (Supp. n° 37).

Page 433, acc. 3, mes. 3 et 4. La version adoptée pour ces deux mesures figurait d'abord dans le Document A; mais on n'en trouve les paroles dans aucun livret. C'est que Rameau y avait renoncé, et avait sur la copie même de l'Opéra donné une version nouvelle (Supp. n° 38).

Page 436, acc. 1, mes. 5. Pour son édition en Concerts, Rameau a refait le duo de Fatime et Tacmas, en ne gardant que les premières mesures, ce qui nous a forcés de transporter au n° 39 du Supplément cette version nouvelle, qui ne fut probablement jamais chantée au théâtre.

Page 438, mes. 2 à mes. 10. Lors d'une reprise, ces neuf mesures furent supprimées, et la soudure se fit sur le premier temps de la onzième mesure en remplaçant le *si* du soprano par un *la* dièze, le *si* de la haute-contre par un *ut* dièze, le *si* des bassons et de la basse continue par un *fa* dièze, et en substituant comme parole la syllabe « pos » au mot « flots ».

Page 440. Cet air de Tacmas (Appendice. N° 8) « Gavotte qu'on peut jouer sur le clavecin ou sur le violon », dit l'édition en Concerts, a, lors de la reprise de 1743, remplacé celui qui figure à la page 284. Pour la reprise de 1751, on revint à ce dernier.

D'ailleurs, à partir de cet endroit dans la seconde version, comme dans la première, l'ordre des morceaux et les morceaux eux-mêmes ont été plusieurs fois changés; on trouve ainsi trois versions pour le premier air des Persans, page 289, page 441 (suite de l'Appendice. N° 8), et pages 442-444 (Appendice. N° 9)¹.

Il existe également deux airs pour Borée; le premier, pages 307-310, le second, pages 444-448 (Appendice. N° 10), plus une esquisse incomplète, qui doit avoir précédé les deux autres et dont les deux autres semblent inspirées, comme on peut en juger par la comparaison (Supp. n° 40).

Le Document A présente pour cette fin d'Entrée les morceaux dans l'ordre suivant :

Premier Air des Persans (p. 442-444); Air de Tacmas (pp. 440) et Air pour les Persans (p. 441), ces deux derniers numéros supprimés probablement pour la reprise de 1751; Air de Tacmas (p. 284); Deuxième Air pour les Persans (pp. 291-294); Air de Zaïre, chanté par Fatime

1. C'est ce dernier qui figure dans l'édition en Concerts avec le titre : « 1^{er} Air pour les Bostangis ».

en 1751, suivi du chœur « Triomphez, agréables fleurs » (pp. 285-287); Récit de Zaïre, chanté par Fatime en 1751 « C'est parmi vous » (pp. 287-288), avec la reprise du chœur « Triomphez »; les deux Airs en Rondeau pour les Fleurs (pp. 300-303); Air de Fatime « Papillon inconstant » (pp. 295-299), précédé d'une Ritournelle (Supp. n° 41); Gavotte en Rondeau (pp. 303-304); Air pour Borée (pp. 444-448); les deux Airs pour Zéphyre (pp. 310-313); Air pour les Fleurs et Gavotte finale (pp. 314-319).

Chacun de ces morceaux de la première et de la seconde version peut encore être l'objet de remarques particulières :

Page 287, acc. 1. Lors d'une reprise, on supprima les quatre mesures de la ritournelle d'orchestre qui termine le chœur.

Page 289. Le premier Air pour les Persans ne nous est parvenu que partiellement dans le Document A et a dû être complété au moyen des anciennes parties d'orchestre (Document C).

Page 289. Les troisième, quatrième, cinquième et sixième éditions du livret contiennent entre le chœur « Triomphez, agréables fleurs » et l'air de Fatime « Papillon inconstant », une autre Ariette chantée par le même personnage, et composée de ces quatre vers :

Régnez, Amours, volez, Zéphirs,
Fuyez, soupçons fâcheux, fuyez, tristes allarmes,
Gardez-vous d'occuper le séjour des plaisirs.

Ces vers disparurent dans l'édition de 1751; mais il est permis de se demander s'ils furent jamais chantés, car aucune trace ne s'en retrouve dans les partitions ou parties d'orchestre que nous avons consultées. D'ailleurs la succession de ces deux ariettes, c'est-à-dire de deux hors-d'œuvre, inutiles à l'action, s'explique mal. Peut-être le librettiste avait-il écrit l'une et l'autre, en laissant au compositeur le soin de choisir, et ce serait par mégarde que l'imprimeur aurait inséré les deux dans la publication.

Page 291. Lors d'une reprise, on coupa deux mesures au début du deuxième Air pour les Persans, en passant du sixième temps de la quatrième mesure au sixième temps de la sixième. C'est sous cette forme qu'il figure dans l'édition en Concerts comme « 2^e Air pour les Bostangis », avec certaines modifications (Supp. n° 41).

Page 295. Lors d'une reprise, l'air « Papillon inconstant » fut précédé d'une ritournelle (Supp. n° 42).

Page 295, acc. 1, mes. 5. Sur le Document A, le triolet des premiers violons a été effacé et remplacé par un *la* (noire) entre les lignes de la partie, sans qu'on puisse s'expliquer ce changement contraire au système adopté par l'auteur pour tout le reste du morceau.

Page 297, acc. 2, mes. 2, à page 299, acc. 1, mes. 7. Toute la fin de ce même air, probablement à la même reprise, fut raccourcie et changée (Supp. n° 43).

Page 304, acc. 3, mes. 3, 4 et 5. Lors d'une reprise, ces trois mesures furent modifiées (Supp. n° 44).

Page 311. Lors d'une reprise, on supprima le « 2^a » pour passer directement à la deuxième mesure de la troisième accolade; on supprima de même le « 1^a » qui se trouve au bas de la page.

Page 312. A cette même reprise, disparut le « 2^e air pour Zéphire » dont on ne conserva que les deux dernières mesures de la page 312 et les deux premières de la page 313, formant une sorte de pont entre l'Air précédent et l'Air pour les Fleurs de la page 314.

Page 316, acc. 2, mes. 2, à page 317, mes. 2. Lors d'une reprise, ces seize mesures furent retranchées.

Page 449. L'air italien, qui figure comme Appendice. N° 11, n'existe dans aucune des parti-

tions ou parties manuscrites de l'Opéra, et l'on serait tenté de douter qu'il appartînt aux *Indes galantes*, si on ne le trouvait non seulement dans la partition de la Bibliothèque nationale (Document B), mais encore dans la partition en Concerts, gravée par les soins de Rameau. C'était l'usage alors d'insérer volontiers dans les opéras un air de virtuosité vocale, écrit sur des paroles italiennes, et destiné à faire briller l'artiste, sans souci de l'action avec laquelle ce hors-d'œuvre n'avait rien à voir; M^{lle} Fel, en particulier, s'était fait une spécialité de ces sortes de morceaux; ils trouvaient surtout place dans les représentations pour la capitation des acteurs, qui, quelquefois, tenaient un peu de nos représentations à bénéfice auxquelles on adjoint un élément étranger avec l'espoir d'en augmenter l'éclat et la recette; la musique était transcrite à part, ce qui explique son absence dans les documents qui appartiennent à l'Opéra. Peut-être Rameau n'avait-il pas écrit cet Air spécialement pour les *Indes galantes*; car les comptes rendus des journaux de l'époque n'en font jamais mention. Peut-être ne fut-il exécuté que pour une capitation d'acteurs, et Rameau, ne voulant point en perdre le bénéfice, l'inséra dans son édition à la page 52, entre le deuxième Air pour les Bostangis (Persans) à 6/8, et le premier Air (Rondeau) des Fleurs, à 3/8. Dans le Document B, il est placé entre ce même deuxième Air pour les Persans, et l'Air de Fatime avec chœur « Triomphez, agréables fleurs ».

Voici d'ailleurs dans cette partition de la Bibliothèque nationale l'ordre suivant lequel sont placés les morceaux :

Jusqu'à la scène V, tout est conforme à la nouvelle version de la présente édition (Appendice. N° 7, pp. 421-439); Marche et chœur (pp. 267-283); premier Air pour les Persans (Appendice. N° 9 (pp. 442-444); Récit de Tacmas : « L'éclat des roses » (p. 284); deuxième Air pour les Persans, à 6/8 (pp. 291-294); Air italien (Appendice. N° 11, pp. 449-458); Ariette de Fatime et chœur : « Triomphez, agréables fleurs » (pp. 285-288); deuxième Air pour les Fleurs, à 3/8 (pp. 302-303); premier Air pour les Fleurs, à 3/8 (pp. 300-302); Ariette de Fatime : « Papillon inconstant » (pp. 295-299); Gavotte en rondeau (pp. 303-307), Air pour Borée, à 2/4 (Appendice. N° 10, pp. 444-448); Air pour Zéphire, à 6/8 (pp. 310-311); Air pour les Fleurs, à 3/8 (pp. 314-318), Gavotte finale (pp. 318-319).

LES SAUVAGES

Cette Entrée, à la différence des précédentes, n'a pas subi de transformations sérieuses au cours de sa carrière; elle ne laisse même que peu de prise à l'incertitude ou au doute, car on a disposé, pour la reconstituer, d'un texte précis fourni par la première édition en Concerts, et donnant la suite régulière des morceaux. Comme dans toutes les éditions de l'époque, l'indication des parties intermédiaires, vocales ou instrumentales, demeure un peu sommaire; mais il a été relativement facile de la compléter avec la partition manuscrite de la Bibliothèque nationale (Document B) et certaines parties d'orchestre de l'Opéra (Document E, F, G, H). Peut-être même n'aurait-on guère de variantes à signaler ici, sans l'existence de certaines parties d'orchestre récemment retrouvées et mentionnées plus haut (Document H). Ce matériel des *Sauvages*, très complet, car, à l'exception des *tailles* correspondant aux altos, il comprend toutes les parties instrumentales, avec des feuilles spéciales pour les *ripieni*, n'a pas seulement fourni d'utiles indications de nuances et de mouvements; il présente dans l'orchestration quelques différences notables, que nous n'avons pu admettre définitivement lorsqu'elles étaient en contradiction trop flagrante avec des documents, de source plus certaine, mais dont nous devons tenir compte en les signalant ici.

Page 320. Les quatre premières mesures demeurent douteuses, car les parties de l'Opéra

n'indiquent pas d'une façon très claire la pensée définitive de l'auteur, qui semble avoir été modifiée par la suite : ce qui a déterminé les éditeurs à graver ici en petites notes les parties contestables. Dans le Document H, ces quatre mesures ont une physionomie différente ; elles constituent une sorte de fanfare, lancée par les hautbois, trompettes et violons à l'unisson, sans autre accompagnement que les timbales. Le mot « tous », à la cinquième mesure, indique l'entrée des basses et probablement des altos. La tenue et le trille du *la* aux hautbois et trompettes manque, et ces instruments marchent avec les violons. Quant aux flûtes, elles sont indiquées, comme ne jouant que dans l'air « Régnez, Plaisirs et Jeux » qui termine l'ouvrage (p. 381) avant la Chaconne. Cette absence de flûtes, au moins pour ce début d'acte, n'avait rien d'extraordinaire, puisqu'il s'agit d'une sorte d'appel guerrier, et l'on sait que les flûtes ne faisaient pas alors partie obligée des musiques militaires.

Pages 325 à 327. Dans le Document H, pour tout cet Air, les seconds violons ne jouent que pendant les ritournelles, et s'arrêtent au premier temps de la mesure avec une noire, lorsque la voix se fait entendre ; la basse ne comporte que le clavecin et un pupitre de violoncelles, sans bassons.

Pages 327 à 330. Pour toute cette scène II, l'accompagnement se compose simplement de la basse continue, c'est-à-dire du clavecin avec un pupitre de violoncelles, sans bassons, ni violons, sauf pour les quatre mesures de la ritournelle initiale (Document H).

Page 329, acc. 2, mes. 2. On lit dans les livrets : « tous les *fers* qu'il nous donne ». Partition et parties ont « tous les *traits* qu'il nous donne ». Dans cette mesure, les deux noires des cinquième et sixième temps, à la basse, sont remplacées par une noire pointée suivie d'une croche (Document H).

Page 330, acc. 1, mes. 2. On lit dans les livrets : « Et » au lieu de « Mais ».

Page 331, acc. 1. Pour ce Prélude, pas de violons, mais bassons avec les basses et le clavecin (Document H).

Page 333, acc. 3, mes. 1. L'édition en Concerts indique pour la voix un *sol* et un *si* à la fois ; c'est une faute de gravure évidente. Le *sol* avait d'abord été gravé ; on a ensuite superposé le *si*, en oubliant d'effacer le *sol* : de là, cette double note.

Page 335, mes. 2, à page 337, mes. 4. Pour tout cet air de Damon, la voix est accompagnée par le premier violon, sans *ripieni*, et sans second violon (Document H).

Page 336, acc. 3, mes. 5. Le premier violon a une noire (*sol*), suivie de deux doubles croches (*mi-ré*) (Document H).

Page 337, acc. 1 mes. 2. Le premier violon, au lieu d'un triolet de trois doubles croches, a une double croche suivie de deux triples croches (Document H).

Page 337, acc. 3, mes. 1, à page 338. Dans cet air de Zima, le premier violon joue à l'unisson du hautbois (Document H).

Page 339, acc. 2, mes. 2. Le livret de 1736 présente la version : « Lorsque l'hymen l'entraîne », corrigée dans le livret de 1743. Dans l'édition en Concerts, on lisait déjà : « Lorsque l'hymen l'enchaîne. »

Page 341, mes. 1 et 2. Les parties de l'Opéra donnent quatre croches pour les deux premiers temps de ces mesures ; mais l'édition en Concerts et le Document H, donnent quatre fois une croche pointée suivie d'une double croche, leçon qui semble bien préférable, comme étant plus conforme à l'allure rythmique du morceau.

Page 341, acc. 2, mes. 4. Le premier violon a pour le troisième temps une noire (*si*), au lieu de la croche, suivie d'une double croche (Document H).

Page 343, acc. 3, mes. 3. Les livrets indiquent : « Vous osez » au lieu de « Osez-vous » qui figure d'ailleurs dans l'édition en Concerts.

Page 345, acc. 2, mes. 4, et Page 346, acc. 1, 2 et 3. Ces deux vers, adoptés déjà par Rameau pour son édition en Concerts, ne furent admis que dans le livret de 1761 ; les premiers livrets contenaient ceux-ci :

Elles n'allarment (*sic*) plus ces aimables retraites ;
Leurs concerts, de la paix annoncent le retour.

Page 346, acc. 2, mes. 4. Les livrets indiquent : « Je dois » au lieu de « Je vais ».

Page 348. Pour cet Air de Zima, le Document H fournit une version instrumentale un peu différente. Le hautbois double le premier violon pendant les quatre premières mesures et reçoit une variante aux mesures 5 et 6 (Supp. n° 45). Le second violon ne joue qu'aux mesures suivantes : 6 (troisième et quatrième temps), 7, 8 (premier et second temps), 10 (troisième et quatrième temps), 15 et 16 (Document H).

Page 349. Le deuxième violon, *tacet* ; le hautbois joue à l'unisson du premier violon, et sur le premier temps de la première mesure de la troisième accolade, le *si* ♯ est pour le hautbois une octave au-dessus (Document H).

Pages 350 à 351. Ce duo dans l'édition en Concerts, et dans certaines parties d'orchestre de l'Opéra, ne semble accompagné que par la basse continue ; mais, dans d'autres parties, on trouve deux violons qui soutiennent les voix, non sans gaucherie d'ailleurs. Cette seconde version peut ne pas émaner de Rameau ; elle a été rejetée à la fin du volume (Supp. n° 46).

Page 351, acc. 1, mes. 4. Les livrets indiquent « captiver » au lieu d'« enchaîner ».

Page 352, acc. 2, mes. 3. Dans cet air d'Adario, le second violon, *tacet* (Document H).

Pages 354 à 363. Pour tout ce chœur, le Document H contient des variantes instrumentales qui sont loin de constituer une amélioration, mais qui avaient évidemment pour but de soutenir les voix, en les doublant. Mesure 1, au lieu de leur gamme descendante, les bassons et les seconds violons entrent sur le dernier temps de la mesure, et doublent les uns la basse, les autres la partie de premier soprano. Mesure 3, les violons I et II ont au troisième temps une croche (*fa*) suivie d'un demi-soupir, et la blanche précédente cesse d'être pointée. — Page 355 mes. 3 et 7, les flûtes et les bassons ne jouent pas ; les hautbois, premiers et seconds violons doublent exactement la partie des premiers soprani. — Page 357, mes. 3 à 6, les hautbois, premiers et seconds violons doublent la partie des premiers soprani. — Page 358, les hautbois et violons ont à la mesure 1, au lieu du soupir, un *sol* (croche) suivi d'un demi-soupir, et à la mesure 3 au lieu d'un soupir, un *fa* (croche) suivi d'un demi-soupir ; à la mesure 7, le *fa* des bassons et des basses est à l'octave grave. — Page 359, mes. 7. Les hautes-contre et ténors ont deux noires au lieu d'une noire pointée et une croche, et leurs parties sont doublées par les seconds violons, sans bassons, ni basse continue. — Page 362, mes. 5 et 7, les hautbois et violons doublent la partie des premiers soprani, au lieu de faire une gamme descendante.

Page 363, acc. 2. à page 367. Le Document H présente pour ce Rondeau une version instrumentale qui diffère de celle des parties de l'Opéra. On n'y trouve ni flûte, ni hautbois, et le second violon joue à l'unisson du premier.

Page 363, acc. 2, mes. 6 et Page 364, acc. 1, mes. 1. La basse adoptée pour ces deux mesures est celle qui figure dans les parties de l'Opéra. L'édition en Concerts et le Document H, comme basse, au lieu de *do, ré, mi, ré, do, mi, ré, sol*, donnent *do, si ♯, do, ré, mi, do, ré, sol*, et de même aux mesures 8 et 9 de cette page 364 ; c'est d'ailleurs la version qui se retrouve, pages 370 et 371, pour l'accompagnement du chœur.

Page 365, acc. 1, mes. 3 et 4. Les bassons et basses ont *mi* (grave), *si, mi, fa, sol, mi, fa, si*, dans l'édition en Concerts et dans le Document H, au lieu de *mi, fa, sol, ja, mi, sol, fa, si*.

Même page, aux mesures 6, 7, 13, il a fallu relever d'une octave les notes trop graves pour le hautbois, qui, dans les parties de l'Opéra, est indiqué comme jouant à l'unisson des violons, tandis qu'il est totalement supprimé dans le Document H.

Page 366, mes. 2 à 7. Ici, par une dérogation à l'usage, les basses de viole et la basse continue ne concordent pas dans les parties de l'Opéra. Le « Continuo » a une partie spéciale (Supp. n° 47) et les basses ont quatre mesures de silence, ce qui a semblé préférable, car le repos ainsi donné aux basses varie plus heureusement le passage. La version qui figure au Supplément est empruntée au Document H, et à l'édition en Concerts.

Page 367, mes. 1. Dans le Document H, la basse continue et les bassons ont, au lieu du *fa* suraigu, un *mi* ♯, comme deux mesures plus loin.

Pages 367 et 368. Dans le Duo les seconds violons ne jouent pas (Document H).

Pages 376 et 377. Pour le Menuet la version adoptée est celle que fournissent les parties de l'Opéra; le Document H en donne une autre (Supp. n° 48).

Pages 378 à 385. Pour tout ce morceau, le Document H contient des variantes qui ont l'inconvénient de diminuer beaucoup l'intérêt de l'instrumentation; dans les parties de l'Opéra, les deux groupes, cordes et bois, ont une teneur indépendante, et d'autant plus remarquable qu'elle se rencontre encore assez rarement au temps de Rameau. Dans la version du Document H, le premier violon double continuellement le hautbois et rompt ainsi le contraste des deux groupes. Par exemple : page 378, acc. 2, mes. 4, 5, 6; page 380, mes. 4, 6, 8; page 381, mes. 6, 7, 8, 9, 10; page 383, à partir de la mesure 3; page 384, depuis la mesure 5 jusqu'à la fin du morceau. Pendant ce temps, les seconds violons prennent la place des premiers, ou doublent la flûte. Quant aux bassons, ils ne paraissent que dans le Prélude, et cessent de jouer, lorsque Zima commence l'air chanté.

Page 386, acc. 2, mes. 7 et 8. Le Document H donne une autre version, d'ailleurs conforme à celle de l'édition en Concerts (Supp. n° 49). De plus les flûtes et hautbois n'interviennent qu'à partir de la page 389; ils cessent de jouer de la page 395, acc. 2, à la page 396, acc. 2, mes. 3; à partir de la mesure 4, le hautbois double le premier violon, jusqu'à la page 398, acc. 2, mes. 2.

Page 401, acc. 1, mes. 7. Pour les huit dernières mesures de la Chaconne, la partie de trompette se présente sous un tout autre aspect, dans le Document B ou Partition manuscrite de la Bibliothèque nationale (Supp. n° 50). C'est évidemment la difficulté relative de la première version qui a déterminé l'auteur à écrire la seconde, moins brillante, mais plus simple.

*
* *

La multiplicité des variantes n'était pas pour faciliter la tâche des éditeurs; mais la liste précédente aurait été démesurément allongée, sans profit pour le lecteur, si l'on avait indiqué toutes les corrections de détail que rendait nécessaires un examen attentif et minutieux. On sait, en effet, que les partitions anciennes abondent en fautes de tout genre; les partitions sont parfois calligraphiées, mais la correction du texte est loin de répondre à la beauté de l'écriture; bien plus, on a peine à s'expliquer la présence de certaines erreurs dans des parties d'orchestre qui ont manifestement servi pour les exécutions. Il fallait d'abord retrouver la pensée de l'auteur, et souvent opter entre deux versions; mais, dans la plupart des cas, la grossièreté des

fautes laissait peu de place au doute, et, d'autre part, on a maintenu tout ce que pouvait justifier une explication, même lointaine; on a respecté certaines duretés ou bizarreries dont s'accommode volontiers l'harmonie de Rameau; en un mot, on s'est gardé de le travestir pour l'habiller au goût du jour.

Lorsqu'il a fallu, comme dans *les Fleurs*, combler certaines lacunes, par suite de l'état incomplet dans lequel nous était parvenu le matériel ancien, on l'a plus clairement indiqué aux yeux, en gravant avec de petites notes le texte ainsi reconstitué par voie d'hypothèse. D'ailleurs, ces reconstitutions, comme aussi plusieurs compléments d'instrumentation, n'ont été pratiqués qu'avec une sage discrétion, en se conformant aux principes d'art et aux habitudes de l'époque. Par exemple, les instruments à vent n'avaient qu'exceptionnellement une existence indépendante du reste de l'orchestre, et, dans ces cas spéciaux, l'auteur prenait la peine d'exprimer clairement ce qu'il voulait; mais ailleurs, il faisait des économies d'écriture, et le simple mot *tous* le dispensait de tracer une partie spéciale. Dans les ensembles, notamment, les flûtes avaient coutume de jouer avec les violons, et les bassons avec les basses de viole, ce qui, pour certains traits ou certaines notes répétées, imposait l'obligation de changements plus ou moins grands. L'exécutant faisait alors, comme on dit, *pour le mieux*, et interprétait le passage, suivant les nécessités de son instrument et les ressources de sa virtuosité.

De même, l'emploi des *ripieni* constituait un mode d'expression. Dans les notes critiques des volumes précédents, on a déjà fourni des explications sur ce point; il suffit de rappeler que tout orchestre donnait place à deux groupes; l'un, plus nombreux, les *ripieni*, comprenait tous les instrumentistes qui jouaient dans les ensembles et dans les passages de force; l'autre ne se composait que de quelques solistes, auxquels incombait la tâche plus délicate de jouer dans les passages de douceur et d'accompagner les chanteurs. Les parties anciennes nous sont parvenues en trop petit nombre pour qu'il soit possible de noter avec précision et partout la division de ces deux groupes. La raison de cet usage a d'ailleurs en partie disparu. C'était un moyen matériel, pratique et sûr, d'obtenir à l'orchestre la nuance « piano », et, dans les passages trop à découvert qui nécessitaient une qualité de son spéciale, ou même une souplesse de mesure indispensable à l'accompagnement d'un solo vocal, le chef était plus certain d'obtenir un résultat satisfaisant avec quelques-uns qu'avec tous. Les orchestres sont aujourd'hui mieux disciplinés, et la virtuosité moderne se plie à toutes les difficultés, sans qu'il soit nécessaire de recourir à des procédés aussi rudimentaires.

Enfin, on n'a pas à revenir sur les explications données dans les précédents volumes au sujet des *cadences* ou trilles longs, et des *mordants* ou trilles courts. Ces ornements, que le mode imposait, ont été le plus souvent reproduits, sans que leur présence soit toujours utile ou même agréable; ils variaient d'ailleurs suivant les circonstances, et ils se rencontrent moins nombreux, par exemple, dans les partitions d'orchestre, que dans l'édition en Concerts, où l'accompagnement, combiné en vue du clavecin, justifiait plutôt leur emploi. Si l'éditeur a été tenu de les respecter, en grande partie du moins, l'interprète a le droit quelquefois de s'en affranchir, et c'est par quelques mots relatifs à l'exécution que prendra fin ce long commentaire des *Indes galantes*.

Il ne s'agit point ici de tracer des règles fixes et précises. L'attention et la réflexion semblent encore les guides les plus sûrs pour préparer la voie à ce maître souverain qui s'appelle le goût. Tout ce qui se rapporte aux nuances et aux mouvements peut être complété par un sentiment individuel, et le texte, là comme ailleurs, doit être interprété moins selon la lettre que selon l'esprit. Prenons, à titre d'exemple, cette petite note qui, dans la musique ancienne, précède si souvent la grande, et n'est pas, comme dans la musique moderne, une note d'agrément. Elle a double fonction, suivant les cas: tantôt il faut la considérer comme une appoggiature, et

tantôt comme une note de passage. C'est le caractère de la mesure et la nature de l'harmonie qui fixeront l'interprétation. C'est ainsi que, suivant les cas, on traduira



De telles observations pourraient se multiplier à l'infini et aboutiraient à une conclusion certaine : c'est que, pour exécuter la musique de Rameau, il faut d'abord l'étudier, la comprendre et l'aimer. Elle exige un sens artistique, une intelligence ouverte aux choses du passé, un esprit apte à saisir les nuances multiples et délicates dont elle est ornée. Alors elle réserve de pures jouissances à qui l'a su pénétrer ; on goûte son charme et sa grâce ; on admire sa puissance et sa grandeur ; en elle brillent, comme on disait au XVIII^e siècle, l'Art et la Nature, car elle réunit les deux moitiés de ce tout dont a parlé Grétry : la science et l'inspiration.

CHARLES MALHERBE.

Paris, décembre 1901.



